UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Deutsche Geschichte

von

Karl Lamprecht.

Der ganzen Reihe achter Band.

Zweite Hälfte.

Erste und zweite Auflage.

Freiburg im Breisgau.
Verlag von Hermann Heyfelder.
1906.

Deutsche Geschichte

von

Karl Lamprecht.

Dritte Abteilung:

Neueste Zeit.

Zeitalter des subjektiven Seelenlebens.

Erster Band.

Zweite Hälfte.

Erste und zweite Auflage.

8/145
7/3

Freiburg im Breisgau.
Verlag von Hermann Heyfelder.
1906.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

Zweiundzwanzigstes Buch.

Drittes Kapitel. Neue Weltanschauung.

Seite

I. Die Psychologie und Ästhetik des Gefühls . . . . 303—318

Psychologie des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die intellektualistische Psychologie des Rationalismus: Vermögenspsychologie, Assoziationspsychologie, Psychologie des Vorstellungsmechanismus. Die früheste subjektivistische Psychologie: Ursachen ihres Entstehens; von Crenz, Leibniz; Locke, Mendelssohn, Sulzer, Eberhard, Tetens. Die früheste subjektivistische Ästhetik: (Lessing), Sulzer, Tetens.

II. Die Weltanschauung der Gefühlszeit: Herder . 318—329

Streben nach Elementen einer neuen Weltanschauung. Panpsychische und pandynamistische Neigungen (Tierpsychologie). Beihilfe Leibnizens und Spinozas zur Förderung der eigenen Bestrebungen der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges. Herder: Leben, geistige Entwicklung, System der Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Grenzen der Weltanschauung Herders.

III. Erste Versuche zur Lösung der Probleme einer subjektivistischen Erkenntnistheorie; Skeptizismus . . . . . 329—338

Unzufriedenheit mit der Psychologie der Empfindsamkeit, Suchen nach einer neuen Erkenntnistheorie. Zusammenbruch der rationalistischen Erkenntnistheorie, Phänomenalismus Plouckets; absoluter Phänomenalismus: deutscher Skeptizismus und Eindringen der Lehre Humes (Entwicklung der englischen Erkenntnistheorie: Baco, Locke, Hume), Unbefriedigendes auch dieser Lehre in erkenntnistheoretischer Hinsicht.

IV. Die Erkenntnistheorie Kants: Kritizismus . . 338—353

Seite

Abwendung von Hume und Locke: neue Formulierung des erkenntnistheoretischen Problems, Lösung des Problems durch Lambert, Lösung durch Kant: Kritik der reinen Vernunft (1781). Analyse dieser Lösung.

V. Elemente einer allgemeinen Weltanschauung bei Kant . . . . . 353—373

Sozial- und individualpsychologische Momente für den zeitlich begrenzten Charakter der Kantischen Erkenntnistheorie. Leben und Charakter Kants. Verhältnis der erkenntnistheoretischen Studien Kants zu seiner praktischen Philosophie. Diese Philosophie ein Bedürfnis der achtziger und neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Charakter des Willens. Kategorischer Imperativ. Verhältnis der Kantischen Ethik zur Ethik des Rationalismus und des Christentums. Gott, Freiheit und Unsterblichkeit als sittliche Forderungen. Religionsphilosophie: Kants Ethik und das Christentum.

VI. Weltanschauung des Klassizismus; Goethe. . . 373—393

Wesen der Weltanschauung des Klassizismus überhaupt: Mystik. Rückblick auf die Entwicklung der neuen Psychologie und Ästhetik und die Weltanschauung Herders in ihrem inneren Zusammenhang. Goethes Weltanschauung: anschauliches Erkennen: die Natur als vornehmstes Objekt desselben; Frömmigkeit, Pflichtenlehre.

VII. Ethik und Ästhetik des Klassizismus; Schiller . 393—408

Goethes Ästhetik in ihrer Begründung auf seine naturwissenschaftliche Weltanschauung. Schillers Ästhetik: Fundamentalempfindung der allgemeinen Harmonie: philosophische Gedanken bis zum Studium Kants: das Denken Schillers im Verhältnis zu Kant und zur frühsubjektivistischen Philosophie; Ethik und Ästhetik. Allgemeiner Entwicklungsgang der subjektivistischen Ästhetik bis auf Goethe und Schiller; Übereinstimmung beider; Bedeutung ihrer Anschauungen für die Folgezeit.

Viertes Kapitel. Neue Dichtung.

I. Die Dichtung der Empfindsamkeit. . . . . 409—442

Früheste Anfänge eines neuen dichterischen Enthusiasmus. Eigentliche Vorläufer: Günther und Haller; Obersachsen und die Schweiz. Hauptentwicklung: Klopstock, Umfang, Form und Charakter seiner Dichtung. Abklärende Zeiten: Motive heimischer und fremder, englischer und französischer Entwicklung für sie: Wieland, Barden', Göttinger Hainbund; Werthers Leiden.

Seite

II. Die Dichtung des Sturmes und Dranges . . . . 442—481
Psychologisches zu dieser Dichtung; Hamann, Herder, Goethe. Entwicklung der Lyrik: Schubert, Bürger (Ballade des Sturmes und Dranges); Lenz, Goethe: Durchdringen bis zur Lyrik des Erlebnisses. Das Drama: Allgemeines über die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von Schicksalsidee, Fabel und Gestaltenzeichnung. Entwicklungsgeschichtliche Stellung des Dramas um die Mitte des 18. Jahrhunderts: psychologische Voraussetzungen des Dramas des Sturmes und Dranges. Einfluß Shakespeares. Die dramatische Produktion des Sturmes und Dranges. Schicksalsidee, Gestaltenbildung und seelische Architektonik vornehmlich in den Dramen Goethes und Schillers.

III. Bindende Mächte von außen her. . . . . 482—502
Ergebnisse der Zeiten der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges: neue Sprache, neuer Naturalismus. Fortblühen: Jean Paul, Heinrich von Kleist. Abklärung durch äußere Mächte: Emporbringen der alten nationalen Dichtung, reifste Ausgestaltung der Aufklärung, neue Wiedergeburt des klassischen Altertums: philologische Renaissance, dichterische Renaissance, Renaissance der Humanität.

IV. Innere Bindung zum Klassizismus . . . . . 502—530
Thüringen, Weimar und Jena als Schauplatz der klassischen Dichtkunst. Hauptmomente der Entwicklung Goethes bis zu den neunziger Jahren, insbesondere frühweimarische Zeit und italienische Reise. Das psychologische Drama: Egmont, Iphigenie, Tasso; Don Carlos. Hauptmomente der Entwicklung Schillers bis in die neunziger Jahre, insbesondere seit Jena und Weimar.

V. Die Vollendung des Klassizismus . . . . . 530—567
Lage Goethes und Schillers im Beginn der neunziger Jahre. Ihr Zusammenschluß: Charakterverschiedenheiten und Vereinigungspunkte. Gemeinsame Tätigkeit nach außen. Innere Fortbildung: Lyrik; Epik: Balladen, Goethes Hermann und Dorothea, Goethes Romane; Dramatik: Schiller.

Fünftes Kapitel. Bildende Kunst und Musik.

I. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtungen zur bildenden Kunst vornehmlich des frühsubjektivistischen Zeitalters . . . . . 568—572
a) Die Zeiten des Gesamtkunstwerks in der deutschen Entwicklung. Perioden des 6. bis 9., 12. und

Seite

13., 15., 17. und 18. Jahrhunderts. Identisches der Erscheinungen in den vier Perioden. Bedeutung der Baukunst für das Gesamtkunstwerk. In der frühsubjektivistischen Zeit ein Gesamtkunstwerk unmöglich).

b) Die führende Stellung der Malerei unter den bildenden Künsten auf Grund der künstlerischen Gesamtentwicklung bis ins 18. Jahrhundert. Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit in der deutschen Geschichte. Speziell malerische Wendung dieser Ausdrucksfähigkeit seit dem 16., noch mehr seit dem 17. und 18. Jahrhundert: Sicherung der Führerstellung der Malerei gegenüber der Plastik.

c) Allgemeine Entwicklung der Malerei in den beiden Perioden des subjektivistischen Zeitalters (Mitte 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart); Frühimpressionismus, Umrißstil, Kolorismus, reifer Impressionismus; idealistische Durchbildung einiger dieser Stufen und ihr Verhältnis zur Kunst früherer Kulturen; sogenannter Historismus der malerischen Entwicklung im 19. Jahrhundert.

d) Entwicklungsgeschichtliche Prinzipien der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, überhaupt: Ausdrucksfähigkeit und Inhalt.

II. Anfänge frühsubjektivistischer Malerei in der Richtung auf den Impressionismus . . . . . 572—611

Die Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und Sturm und Drang; bürgerliche und fürstlich-akademische Kunst. Entwicklung der bürgerlichen Kunst in England und Frankreich. Die bürgerliche Kunst in Deutschland: die Illustration (Chodowiecki); Silhouette, Miniatur, Bildnis (Graff); Panorama, Landschaft (Geßner, die Norddeutschen und Nordgermanen). Runge. Ausgang der frühimpressionistischen Kunst.

III. Sieg des plastischen und literarischen Klassizismus in der Malerei; Baukunst und Plastik. . 611—640

a) Der Umrißstil in der Malerei. Vorzeitiger Charakter des Frühimpressionismus; Sieg des Klassizismus aus sozialen und sozialpsychischen Gründen. Klassizistische Kunstlehre. Verhältnis der klassizistischen Kunst zu Rokoko und Barock (Öser, Mengs, die Kauffmann, Wächter, Schick). Der reine Umrißstil (Carstens, Genelli). Die Landschaft (Koch, Rottmann, Preller).

Seite

b) Baukunst und Bildnerei. Teilweiser Verfall der sozialen Voraussetzungen der Baukunst des 16. bis 18. Jahrhunderts; bürgerliche Architektur. Der klassizistische Stil in England und Frankreich. Klassizistische Bauten in Deutschland seit 1780 (v. Erdmannsdorf, Knobelsdorf u. a.). Der vollendete Klassizismus: Klenze und Schinkel, München und Berlin; Wien (Hansen). — Bildnerei: Übergang vom Rokoko zum Klassizismus (Öser, Dannecker); realistischer Klassizismus (Schadow, Trippel); absoluter Klassizismus (Thorwaldsen, Rauch).

IV. Lied, Singspiel, Oper; Gluck, Mozart . . . . . 640—663

Bildende Kunst und Musik in ihrer parallelen Entwicklung. Fremde, klassische und romanische Einflüsse auf dem Gebiete der Musik. Allgemeiner Gegensatz der Musik des individualistischen und des subjektivistischen Zeitalters. Bedeutung des Gesanges für den Fortschritt: absolute objektive und relative subjektive Musik; Polyphonie und Homophonie. Das Lied und seine Entwicklung. Das Singspiel: Hiller, Dittersdorf. Die Oper und die Reform Glucks; Mozart als Opernkomponist.

V. Instrumentalmusik: Haydn, Mozart . . . . . 663—683

Charakter der Instrumentalmusik des individualistischen und subjektivistischen Zeitalters. Die neue musikalische Formart, ihre Entwicklung. Erhöhung der technischen Leistungsfähigkeit der Instrumente. Bildung des Orchesters der klassischen Zeit. Technische Entwicklung des Klaviers: künstlerische Folgen. Neue Klaviermusik: Philipp Emanuel Bach. Neue Orchestermusik: Haydn, Mozart. Veränderte soziale Stellung der Musik: Kirchenmusik, Adelsmusik (Kammermusik), Musik der gebildeten Kreise (Konzertmusik).

VI. Beethoven . . . . . 683—704

Allgemeine Charakteristik, Lebensgeschichte. Die drei Perioden des Schaffens. Höhe des schließlich Erreichten. Schluß.

I. Sachregister . . . . . 705—717

II. Personenregister . . . . . 717—729

III.

Neue Weltanschauung.

1. Unendlich lang fast erscheint der Weg, den die Kulturentwicklung der Nationen einschlägt, ehe der Mensch bei sich selbst einkehrt, über sich selbst nachdenkt, seine geistigen Eigenschaften zergliedert. Diesem Augenblicke gehen lange Zeitalter voraus, in denen das menschliche Selbstbewußtsein sich gleichsam noch nicht abtrennt von den Werkzeugen seiner Auswirkung, seines Fühlens und Denkens, und darum sich als Ganzes den übermächtigen Eindrücken der Außenwelt gegenüberstellt. Das sind denn die Zeiten der ersten Vorstellungsbildung über Dinge der Umwelt als eines Ganzen, die Zeiten des Mythos, der Naturphilosophie.

Wendet sich darnach die Aufmerksamkeit langsam auf das menschliche Innere, so dauert der Einfluß der Aufstellung und früheren Lösung der kosmischen Probleme noch lange fort; der Mensch scheint nicht vereinzelt, sondern als ein von fremden Naturgewalten objektiv abhängiges Stäubchen nur des Alls. Es sind die Vorbedingungen für eine astrologische Psychologie, wie sie die westeuropäischen Völker noch im 16. und 17. Jahrhundert in alles bezwingender Macht erlebt haben, und wie sie der große deutsche Dichter noch des 18. Jahrhunderts als in Wallensteins Leben bestimmend einführte.

Aber neben die astrologische Psychologie hatte sich damals bereits eine andere, schon im Mittelalter seit lange vorbereitete

und durchgearbeitete Psychologie gestellt, welche die inneren Mächte der menschlichen Brust wohl anerkannte, aber sie noch in bestimmte, typische Formen der Charaktere, die Temperamente, gebannt sah.

Beide Psychologien, die astrologische und die der Temperamente, schlossen sich dabei nicht aus; und auf west- und mitteleuropäischem Boden gingen sie eine Verbindung ein, deren Einfluß teilweise noch bis ins 18. Jahrhundert hinein gewährt hat. Während die einen im Blute nach Analogie der vier klassischen Temperamente jetzt nur das Feurige, Luftige, Wässerige, Irdische unterschieden oder von Salz, Öl, Erde und Wasser oder auch Schwefel und Merkur redeten, rechneten damals andere bei der Charakteristik der Temperamente noch immer mit Sonne oder Mond oder Planeten. Und so waren denn, an Stelle der physiologischen Gegenstücke zum Psychischen, immer auch noch kosmische, ja magische Anschauungen im Schwung.

Es war eine Richtung des Denkens, die freilich dem höchsten Durchschnitte schon der Kultur des 16. Jahrhunderts und erst recht des 17. Jahrhunderts nicht mehr gerecht wurde. Und so entwickelte sich seit dieser Zeit allmählich eine ganz andere Grundlage psychologischer Auffassung von viel ausgeprägterem Wirklichkeitscharakter, wie dies einem Zeitalter nunmehr beginnenden unmittelbar wissenschaftlichen Denkens entsprach.

Dieses Denken verfiel allerdings auch noch nicht auf die schwere Frage, inwiefern etwa die Welt der Erscheinungen in ihrem objektiv gegebenen Zusammenhange den subjektiven Zusammenhängen unseres Denkens entspreche oder nicht — nur sehr vereinzelt und im ganzen folgenlos wurde dieser Punkt einstweilen berührt; seine genaue Behandlung ist erst eine bezeichnende Erscheinung des neuen subjektivistischen Zeitalters. Vielmehr war man naiv davon überzeugt, daß dem logischen Denken neben seiner subjektiven auch eine objektive Wirklichkeit zukomme, eine Wirklichkeit, die in den Dingen selber gelegen sei. Daß man im Grunde einen metaphysischen Satz aus-

sprach, wenn man die Natur zum Ausdrucke einer Gedankentätigkeit machte, die unserem logischen Denken entsprechend erschien, das bemerkte man nicht; man glaubte sich mit dieser Annahme vielmehr auf einem unzerstörbaren Ankergrund wissenschaftlichen Denkens befestigt.

Indem nun auf diese Weise dem logischen Denken eine Stellung angewiesen war, von der aus es als geeignet betrachtet wurde, aus sich heraus die ganze Welt der Erscheinungen deduktiv zu entwickeln — das ist der Inhalt der philosophischen Systeme von Cartesius bis auf Wolff —, erhellte von vornherein, daß auch allein von ihm her das menschliche Seelenleben als begreifbar angesehen wurde. Dies um so mehr, als der jetzt eintretenden primitiv wissenschaftlichen Betrachtung des Seelenlebens unter allen inneren Erlebnissen zunächst die logische Tätigkeit als die scheinbar einfachste, klarste, ja als diejenige Tätigkeit erschien, in der alle übrigen aufgingen. So hat noch Wolff Gefühle, Gemütsbewegungen, Willensakte als Arten logischen Denkens definiert, indem er das spätere Nachdenken über diese Vorgänge, das uns zumeist klarer ist, als diese selbst, mit ihnen verwechselte[1]. Daß auf diese Weise die gesamte Psychologie, bisher vom naturphilosophischen Standpunkte aus betrieben, in eine rein metaphysische Beleuchtung geriet und damit abhängig wurde von den Weltanschauungssystemen eines Descartes, Spinoza, Leibniz, Wolff, das sah man nicht: so wenig, wie sich noch heute die Psychologie des täglichen Lebens ihres metaphysischen Untergrundes bewußt ist, obwohl sie fern dem Kantschen Phänomenalismus noch ruhig den parallelen Verlauf logischen Denkens und äußerer Erscheinungsvorgänge als Tatsache hinnimmt.

Indem aber nun die denkhafte Auffassung des Seelenlebens eingetreten war und damit die psychischen Vorgänge

[1] Man findet freilich schon bei Wolff die Zweiteilung der Seelenkräfte in eine obere und eine untere Stufe. Allein da es möglich ist, die untere Stufe von der oberen abzuleiten, so besteht in Wahrheit bei Wolff doch nur diese obere, die der Vernunft.

auf Verstandesfunktionen zurückgeführt wurden, lag es nahe, die einzelnen psychischen Erscheinungen als besondere Vermögen der Seele auf diejenigen Begriffe zu reduzieren, in denen das logische Urteil über psychische Vorgänge niedergelegt war. So konnte man für besonders mutvolle Handlungen ein Vermögen des Mutes, für sittliche Handlungen überhaupt ein sittliches Vermögen, für die Sprache ein Sprachvermögen und in verwandter Weise ein Hörvermögen, ein Habsuchts- oder Eitelkeitsvermögen annehmen usw. Eine Vermögenspsychologie von verwirrender Fülle der möglichen Unterteilungen entstand auf diese Art; lokalisierte man die von ihr behaupteten Tatsachen an besonderen Stellen des Hirns, so ergab sich in der Phrenologie ihre späteste und äußerlichste Ausbildung.

Das eingehendste System der Vermögensphilosophie hat Christian Wolff aufgestellt, am Ausgange jenes individualistischen Zeitalters, dessen Charakter dieses ganze System entsprach. Metaphysisch nicht so sehr auf Leibniz als auf Descartes gestützt, entwickelte er den gesamten psychologischen Inhalt rein deduktiv aus dem bloßen Denken. Zwar verschmähte er nebenher nicht die Nachprüfung in der Erfahrung dahin, ob die rational erschlossenen Vermögen denn auch in der Wirklichkeit der seelischen Erscheinungen zu finden seien. Aber diese Nachprüfung diente ihm im wesentlichen nur dazu, solche Vorgänge des Seelenlebens, die sich auf den ersten Blick dem System nicht zu fügen schienen, intellektualistisch zu deuten. So beruhen z. B. die bildenden Künste nach ihm auf einem Spiel der Ideen, das vom Satze des zureichenden Grundes beherrscht wird; so war weiterhin nach ihm Lust die Erkenntnis einer Vollkommenheit, Unlust die einer Unvollkommenheit; und demgemäß Liebe die Erkenntnis dessen, was uns gefällt, an anderen; ferner war ihm Leid die Erkenntnis der Tatsache, daß ein Mensch seines Glückes nicht würdig sei usw. Auch die Willenshandlungen leitete Wolff dabei nach seiner Art in leichtester Weise aus der Vorstellungstätigkeit ab; so erschien ihm der Wille selbst als eine vernünftige Begierde, eine ver-

nünftige Begierde aber als eine deutliche Erkenntnis des Guten oder Schlechten.

Unerschöpflich ist dann Wolff in der Abgrenzung und Unterteilung der so festgestellten Vermögen gewesen, indem er sie im Sinne aristotelischer Dichotomien in immer kleinere Schubfächer einschachtelte, mochten sie nun Einbildungskraft oder Dichtkraft, Gedächtnis oder Verstand, Witz oder Vernunft oder sonstwie heißen. Und so ist er in dem begrenzten Gebiete der Definition seelischer Vermögen immerhin von länger währender Bedeutung geworden.

Im übrigen aber kam es in der Entwicklung der Psychologie eben in der Zeit, da Wolffs System allgemeine Verbreitung fand, zu einer starken Wandlung. Und zwar nach zwei Seiten hin. Einmal konnte man an dem Gedanken einer intellektualistischen Psychologie festhalten, aber sie anders als Wolff aufzubauen suchen. Es war natürlich eine Aufgabe der immer noch weiterwirkenden Strömung der Aufklärung, insofern diese, wenn auch an Kraft der Entfaltung nachlassend, bis ins 19. Jahrhundert hinein fortwährte: denn die intellektualistische Psychologie ist mit der Aufklärung Kind des gleichen individualistischen Zeitalters. Auf diesem Gebiete war es zunächst möglich, der Vorherrschaft der intellektuellen Tätigkeit die Aufforderung zu entnehmen, diese Tätigkeit selbst einmal genauer zu untersuchen: dann ergab sich die Abstraktion der Vorstellung als der einfachsten, allem anderen zugrunde liegenden Funktion, und die verwickelteren seelischen Vorgänge wurden als Verknüpfungen, als Assoziationen von Vorstellungen gedeutet. Es war die Richtung, welche die Engländer eigentlich schon seit Locke, dann aber namentlich seit Hartley und Hume eingeschlagen hatten; sie führte zur Ausbildung des Systems der Assoziationspsychologie. Aus dieser Psychologie ist dann später vornehmlich in Herbarts Denken die Psychologie des Vorstellungsmechanismus hervorgegangen, indem man sich bestrebte, die allgemeinen Gesetze aufzufinden, nach denen die Assoziation der Vorstellungen erfolgen möchte.

Daneben aber trat noch eine zweite ganz andere Ent-

wicklung ein, die, freilich zunächst noch schüchtern und nicht völlig klar, an die ersten Entwicklungsmomente des neuen subjektivistischen Seelenlebens anknüpfte. Und hier erscheint nun ein ganz anderer Pol des Seelenlebens in den Vordergrund der Betrachtung gerückt: das Gemüt. Es ist die Entwicklung, die wir an dieser Stelle genauer zu verfolgen haben.

Anknüpfung zu einer neueren Auffassung in dieser Richtung bot im gewissen Sinne schon Wolff und noch mehr, ja überraschend stark vor Wolff, indes in dieser Einwirkung eben durch Wolffs Einfluß verdrängt, Leibniz. Beide hatten, Leibniz grundsätzlich und selbständig, Wolff mehr gedrängt, neben dem Gebiete klarer Vorstellungen des Seelenlebens auch ein Gebiet mehr oder minder unbewußter Tätigkeit der Seele zugelassen, da sich bei eingehender Betrachtung denn doch nicht alle seelischen Vorgänge als Funktionen des Verstandes begreifen ließen: und es handelte sich dabei eben um das Gebiet, das die neue Zeit unter dem vieldeutigen Worte des Gemütslebens begriff.

Darüber hinaus aber war die Einführung dieser neuen Seite des Seelenlebens in den Bereich der Psychologie auch schon von den letzten Vertretern des Pietismus, freilich unklar genug, versucht worden; so hat Schulz in Königsberg eine Verbindung zwischen ihr und der rationalen Psychologie Wolffs gesucht. Und dann war die Neigung, dies neue Moment anzuerkennen, im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre aus einem begreiflichen Reaktionsgefühl gegen den stets trockener und unfruchtbarer verlaufenden spekulativen Rationalismus immer mehr gewachsen.

Den eigentlichen Ausschlag aber gab doch erst das gewaltige Emporbäumen des subjektiven Gefühls in Empfindsamkeit und Sturm und Drang: erst von nun an läßt sich allenthalben eine zunehmende Neigung zum unvoreingenommenen Studium des Menschen und namentlich auch seiner unbewußten Seelentätigkeit, soweit sie im Gefühl verläuft, beobachten. Die Psychologie wurde dadurch zunächst frei von den metaphysischen Fesseln der Vergangenheit; und mindestens begann man schon

zu fragen, ob sie denn wirklich Teil der Metaphysik und nicht vielmehr der Physik, in dem damals noch viel weiteren Sinne dieses Wortes, sei? So sehen sich schon Crusius (1715—1775) und Darjes (1714—1791) genötigt, sie wenigstens aus der Metaphysik in die Logik zu verpflanzen. Später hat man sie dann, zunächst wohl unter Lockes Einfluß, tatsächlich als Teil der Naturlehre betrachtet; das ist auch die Ansicht Kants gewesen.

Indem aber die Psychologie auf diese Weise aus der Vormundschaft der Metaphysik Erlösung fand, wurden zugleich die Anfänge eigener Methoden für ihr Studium entwickelt. Mit außerordentlichem Interesse bemächtigte man sich des da und dort, im Leben und in der Reiseliteratur, angehäuften individual- und völkerpsychologischen (ethnologischen) Erfahrungsmaterials, und Selbstbeobachtung wie Beobachtung anderer wurden mit einer Liebe und Virtuosität betrieben, wie sie kaum in irgendeiner Periode der deutschen Geschichte gleich entschieden wiedergekehrt ist[1]. So kam es, daß man schon die Vorteile wie die Schwierigkeiten der mathematischen Bestimmbarkeit psychologischer Tatsachen erkannte, und daß man rasch einen großen Teil der Sicherheitsmaßregeln fand, die zur Erzielung klarer psychologischer Tatsachenerkenntnis angewandt werden müssen: man war hier schon verhältnismäßig weit gelangt, ehe Kant durch die geringe Beachtung, die er der Psychologie schenkte, deren höhere Entwicklung wiederum einem Dunkel zudrängte, aus dem sie erst durch Herbart und seine Schüler wieder erlöst worden ist.

Gleichzeitig mehrte sich, um das Feuer dieser Studien noch zu erhöhen, in sehr merklicher Weise der Einfluß der französischen und namentlich der englischen Psychologen, die entsprechend der klareren und rascheren seelischen Entwicklung der großen westeuropäischen Nationen schon manchen Weg eingeschlagen hatten, den die deutschen Denker erst suchen mußten. Hatten sich solche Einflüsse schon bei Haller, von seiten Shaftes-

[1] Vgl. dazu oben Kap. II, Abschnitt 4.

burys, eingestellt, so wuchsen sie in den fünfziger und sechsziger Jahren noch um vieles; namentlich Mendelssohn ist stark von ihnen bewegt gewesen und hat es darum freilich, bei aller Anregung, die er gab, nicht eigentlich zu einem klaren System eigenen Denkens gebracht.

Unter all diesen Einflüssen entstand nun eine frische und mächtige Gärung: ein Neues will sich überall bilden; allgemein ist das Interesse an der Seelenwissenschaft: ihre Anfänge werden in den höheren Schulen gelehrt; und in der Forschung wendet man sich, wie es Anfängen neuer wissenschaftlicher Forschung zu gehen pflegt, alsbald der Lösung der schwersten Fragen zu.

Vor allem aber mußte es doch darauf ankommen, nun die neuen, noch recht unklaren Anschauungen in ihrer einfachsten Bildung unter einem bestimmten Gesichtspunkte zu ordnen und womöglich in die Gefäße bestimmter Systeme zu gießen. Und da war wohl von Creutz in seinem Versuche über die Seele (1754) einer der ersten, der zunächst mit einem neuen allgemeinen Prinzip Ernst machte, indem er, vielleicht mit beeinflußt durch Leibnizens Monadenlehre, den alten rationalistischen Begriff eines reinen unsinnlichen Erkenntnisvermögens verließ und statt dessen den Begriff allseitiger Selbsttätigkeit der Seele aufstellte.

Eine wesentliche philosophische Unterstützung erhielt diese Auffassung, die im nächsten Jahrzehnt in das fortgeschrittenere Zeitbewußtsein eindrang, aber doch wohl erst durch das Erscheinen von Leibnizens posthumem Werke, den Nouveaux essais (1765). Hier war die Idee der Seele als einer ununterbrochen wirkenden psychischen Energie siegreich gegen Locke ins Feld gestellt, und, um sie durchzuführen, den nur dunkel oder gar nicht zum Bewußtsein gelangenden Vorgängen des Seelenlebens der berechtigte Platz eingeräumt. Hier erschien die Seele nicht mehr als tabula rasa, deren unbeschriebener Fläche erst die sinnliche Erfahrung einen Inhalt zu geben beginnt, sondern als ein unergründliches Meer von Empfindungen, aus dessen Tiefen sich bald leise Wellen, bald brandende Wogen

heben und über dessen Fläche das Schifflein unserer deutlichen Vorstellungen steuert, — als ein ewig lebendiges Organisches, dessen einzelne Erscheinungen auf unendlich mannigfaltige Weise in unendlich feinen Übergängen verknüpft sind: so daß aus unendlichen Verflechtungen die unerschöpflichen Reize des Persönlichen hervorgehen.

Bis zur Unübersichtlichkeit ausgedehnt und damit theoretisch nicht erschöpfbar erschien damit im Grunde die Summe aller seelischen Erscheinungen. Suchte man aber gleichwohl eine Einteilung und Übersicht, so ergab sich, daß vor allem die Masse der dunklen Vorgänge, die sich im Seelenleben halb bewußt, halb unbewußt vollziehen, einer Einordnung und Bezeichnung bedurfte: neben Denken und Wollen, die psychologischen Hauptkategorien des Seelenlebens von alters her, trat damit als dritte Hauptgruppe seelischer Erscheinungen das Empfinden. Bei Mendelssohn ist der Begriff in diesem Sinne bereits deutlich entwickelt; seine Anerkennung bedeutete, wie wir sehen werden, die Emanzipation der Ästhetik aus der Metaphysik und zugleich ihre psychologische Grundlegung.

Aber neben diesem Vorgang, der erst in der Philosophie von Tetens vollkommen abgeschlossen vorliegt, lief ein anderer, noch bedeutsamerer her. Locke hatte in seinen erkenntnistheoretischen Bestrebungen alle Begriffe aus dem Urquell der äußeren und inneren Erfahrung ableiten wollen[1]. Indem nun die empfindsame Zeit sich dieses Gegensatzes bemächtigte, modelte sie ihn bald dahin, daß sie die subjektivistische Seite des Gegensatzes betonte, also die überwiegende Bedeutung der inneren Erfahrung feststellte. Innere Erfahrung aber hieß ihr bald mehr, bald minder deutlich Empfindung. So ward jetzt die Empfindung, im Gegensatz zur kartesianischen Selbsterkenntnis des denkenden Menschen, zum Herzstück der Psychologie, ja im weiteren Sinne des Lebens- und Kraftgefühls, und damit zum Kern des Denkens überhaupt: ein neues psychologisches, ja philosophisches Zeitalter zog herauf.

[1] S. darüber unten unter Nr. 3 S. 335 ff.

Es war eine Wendung, die seit Sulzer und Eberhard und schon Mendelssohn, teilweise im Anschluß an Andeutungen Leibnizens, etwa zu folgenden Sätzen führte: Es gibt einen gemeinsamen Urstoff von Denken und Empfinden: das sind die Eindrücke[1]. Denken wir, so verarbeiten wir nur einen einzigen Eindruck, und zwar in klarer Weise. Empfinden wir, so bemächtigt sich unserer in minder deutlicher Weise eine Summe von Eindrücken. Folglich ist das Empfinden reicher, weiter, anregender als das Denken.

Indem man aber so aus einer Lehre von den Eindrücken her das Denken wie das Empfinden erklärt zu haben glaubte, ergab sich alsbald die Aufgabe, das Wesen der Eindrücke selbst genauer zu bestimmen. Hier ist es nun der ungemein scharfsinnige Tetens gewesen (Hauptwerk: Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung, 1777), der dem Geiste des Zeitalters zum vollen Ausdruck verhalf. Hatte Leibniz das ganze Seelenleben zur Spontaneität gemacht, indem er die Seele ihre Vorstellungen in selbsttätiger Kraft aus sich herausspinnen ließ, hatten im Gegensatz dazu die französischen Sensualisten nur eine passive Aufnahmefähigkeit der Seele für die sinnlichen Eindrücke gelehrt, so erblickte Tetens die Haupteigenschaften der Seele in der Rezeptivität und der Spontaneität zugleich. Es ist eine Auffassung, die wohl durch die Forschungen Hallers über die Reize in den Muskelfasern, vielleicht auch durch die Kenntnis der Arbeiten Unzers in ihm angeregt worden ist[2].

Ausgehend nun von diesen beiden Grundvermögen findet Tetens in der Seele zweierlei: Spuren von Eindrücken, und weiterhin die Fähigkeit, diese Spuren wieder willkürlich hervorzuheben. Es war eine sehr entschiedene Stellungnahme gegen die Lockesche Psychologie, die nur die willkürliche Assoziation von Eindrücken gekannt hatte; eine Stellungnahme, die auf

[1] Ich bediene mich hier dieses Wortes zum Unterschiede von dem geläufigen Worte Vorstellung (= engl. idea).

[2] Sommer S. 278.

die Behauptung einer größeren Selbständigkeit des menschlichen Geistes hinauslief. Aber damit war Tetens in seinen subjektivistischen Neigungen noch keineswegs befriedigt. Auf Grund von Experimenten mit dem Gesichtssinn[1] behauptete er: „Die Schaffenskraft der Seele geht weiter. Sie kann Vorstellungen machen, die für unser Bewußtsein einfach und dennoch keiner von denen ähnlich sind, die wir als die einfachsten Empfindungsvorstellungen antreffen. Sie kann also in dieser Hinsicht neue einfache Vorstellungen bilden." Es ist die Behauptung einer selbsttätigen Denk- und Dichtungskraft der Seele a priori: die Stabilisierung der Selbstherrlichkeit des schöpferischen Menschen. Von diesem Gesichtspunkte aus erschien Tetens dann schon die Kausalität als etwas in den Dingen nicht Gegebenes und als etwas aus der Erfahrung des gewöhnlichen Vorstellungsverlaufes keineswegs Angeeignetes, sondern vielmehr als etwas nur von uns aus den Dingen Zugeschriebenes, als eine Denkform a priori.

Und gleichzeitig bildete Tetens von seinen psychologischen Voraussetzungen her den wichtigsten Begriff unserer klassischen Ästhetik vollends aus, den Begriff des Genies. Hatte schon von Creutz in dem ersten Satze seines Versuchs über die Seele (1754) das Bedürfnis ausgesprochen, „sich über das rätselhafte Etwas, welches im Homer die ewige Odyssee, im Virgil die unsterbliche Äneis hervorgebracht, im tiefsinnigen Leibniz die prächtige Theodicee geboren hat, klar zu werden," so fand Tetens diese Klarheit, indem er die geistige Größe nicht bloß von der stärkeren Rezeptionsfähigkeit und Selbsttätigkeit der Seele in der Verarbeitung gewordener Eindrücke abhängen ließ, sondern vor allem von der über diese hinausragenden Eigenschaft schöpferischer Einbildungskraft: durch Einführung und Zutat dieses Begriffes glaubte er jene heroische Vorstellung vom Genie wissenschaftlich begreiflich gemacht zu haben, die dem enthusiastischen Fühlen der Zeit entsprach.

[1] Zit. Sommer S. 275.

Es war der letzte Begriff, den die psychologische Arbeit für die Entwicklung einer subjektivistischen Ästhetik zu liefern hatte; und längst schon hatte man auf ästhetischem Gebiete die individualistisch-metaphysischen Begriffe früherer Zeitalter in subjektivistisch-psychologische umzumünzen begonnen.

Die Ästhetik der rationalistischen Zeit hatte als Ziel der Kunst die Vollkommenheit, also einen objektiven Zweck, aufgestellt. Diese alte rationalistische Lehre von der Vollkommenheit wurde dann zunächst in die neue, subjektivistische Ästhetik als eine selbstverständliche Voraussetzung mit herübergenommen und stützte hier die ersten, vor allem auch in der praktischen Wendung der Ästhetik idealistischen Bestrebungen, die sich aus dem jugendlichen Streben des neuen Bildungszustandes ergaben: die Kunst sollte das äußere Weltbild zu jener Vollkommenheit erheben, die, entgegen bisweilen der Wirklichkeit, die eingewurzelte Weltanschauung forderte. Doch wurde dann allerdings gegenüber der rationalistisch-objektivistischen Lehre immer mehr ein subjektiver Zweck gesucht: die Kunst, hieß es nun, solle ästhetische Gefühle erregen. Und schon seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts etwa begann man sich zu fragen, welche Art des Temperamentes hierzu wohl am geeignetesten sei und daher den Künstler, insbesondere den Dichter, mache. In den vierziger Jahren, man darf es sagen, gipfelte dann eigentlich der ganze Streit zwischen den Schweizern und Gottsched[1] schließlich in der freilich auf keiner Seite ganz klaren und darum auch nicht zum Ziele führenden Absicht beider Parteien, für die dichterische Tätigkeit ständige psychologische Voraussetzungen nachzuweisen. Indem man nun aber trotz dieser neuen Bestrebungen auch am Vollkommenheitsideal inhaltlich noch lange festhielt, kam man zunächst zu der Lehre, daß der Zweck der Kunst das Vergnügen sei! Und mit der Empfindsamkeit wurde diese Lehre verbunden durch die Auffassung, daß die leidenschaftliche Gemütserregung als stärkste Beschäftigung der Vor-

[1] S. Bd. VII, 1 S. 321 ff.

stellungskraft das größte Vergnügen gewähre: mithin die Aufgabe der Kunst die Erregung leidenschaftlicher angenehmer Gefühle sei. Dem Rationalismus gehörte diese Theorie also noch an, insofern sie die Kunstgesetze noch in den objektiven Formen des Kunstwerkes suchte; dem subjektiven Seelenleben aber suchte sie gerecht zu werden, indem sie das Verhalten des Künstlers und des genießenden Kunstfreundes zur Erklärung heranzog.

Indes in weiter fortgeschrittenen Augenblicken des Verlaufes trat doch das Wesen eines völlig Neuen immer mehr hervor; die Theorie suchte mit immer größerer Vorliebe die in die Form hinein verlegten subjektiven Momente auf und baute auf ihren Bestand vor allem den Charakter des Kunstwerkes auf. Bei niemand tritt das deutlicher zutage, als bei dem größten Ästhetiker dieser Entwicklungsstufe, bei Lessing.

Aber daneben stellte doch schon eine weiter fortgeschrittene Ästhetik, wenn auch noch im heftigen Kampfe mit dem Alten, das schaffende Vermögen des Künstlers als den eigentlichen Kern alles ästhetischen Verständnisses hin, und zwar im klaren Gegensatze zu der rationalistischen Betrachtung des Kunstwerkes als einer bloßen Nachahmung natürlicher Formen: und entwickelte daraus als erste ästhetische Aufgabe die Forderung, die Vorgänge in der Seele des Künstlers selbst zu begreifen. Es war der Weg von dem längst vorhandenen staunenden und liebevollen Kultus des Genies zu seiner Zergliederung; es war die Wendung, in der eigentlich erst die Ästhetik völlig subjektivistisch und völlig psychologisch zu werden begann.

Deutlich tritt nach mancherlei Vorgängern diese neue Auffassung zuerst in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste auf, die 1774 im Druck vollendet wurde. In ihr steht das vorstellende Subjekt durchaus im Vordergrund; aus seinem schaffenden Vermögen wird jetzt eine Ästhetik abgeleitet von viel eingehenderem Aufbau des einzelnen, als sie verwandte frühere Versuche der Engländer und der Franzosen, eines Young, Shaftesbury, Dubos, erreicht hatten.

Sulzer geht, teilweise an Gedanken des Leibnizschen Ideen-

kreises anknüpfend, von einer Unterscheidung des Vorstellungslebens in der Seele aus, die wir aus der Entwicklung der Psychologie her schon kennen. Unterscheidet die Seele die einzelnen Teile einer Vorstellungsmasse deutlich, so befindet sie sich im Zustande des Denkens. Faßt sie dagegen eine Menge gleichzeitiger Teilvorstellungen nicht mehr getrennt, sondern ins Ganze auf, so empfindet sie. Nun ist aber bei Sulzer Empfindung die psychische Grundvoraussetzung für die schöpferische Leistung des Dichters: ein Satz, den Sulzer, dem schweizerischen wie dem Gleimschen empfindsamen Kreise angehörend, als unmittelbar gegeben der Wirklichkeit entnahm, wenn er ihn auch noch im Sinne der älteren Ästhetik durch die Behauptung zu motivieren suchte, Empfindung sei deshalb der ästhetische Zustand der Seele, weil das Umfassen einer größeren Masse von Teilvorstellungen mehr Vergnügen erwecke, als die Beherrschung einer einzigen.

Nach alledem besteht für Sulzer die Wissenschaft der Ästhetik in der Zergliederung der seelischen Empfindungen; und da, wo diese Empfindungen besonders voll, besonders wirksam auftreten, da findet er das Genie, den gottbegnadeten Künstler.

Allein mit dieser Auffassung verbindet sich bei ihm nun noch eine andere Gedankenreihe, die für die Zeit höchst bezeichnend ist, wie sie denn ihre Ausbildung nicht bloß Sulzer, sondern auch Eberhard (in seiner Allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens, 1776) verdankt, und die später bei Schiller ihre vollendetste ästhetisch-praktische Verwertung erreichen sollte[1]. Da nämlich Empfindungen eine größere Anzahl von Teilvorstellungen enthalten als die Begriffe, so gelten sie auch als wirksamer und drängen mehr zum Handeln als diese. „Die Empfindung bildet darum die Brücke vom abstrakten Denken zum Handeln," wie sich Eberhard ausdrückt. Aus Denken geht schwer, ja wohl niemals unmittelbar ein Wollen hervor; es muß erst durch den stärkeren Drang des Empfindens

[1] Vgl. unten Abschnitt 7 S. 399 ff.

befruchtet sein. Darum müssen moralische Begriffe, wenn sie wirksam werden sollen, erst durch moralische Empfindungen sinnliche Triebkraft erhalten. Und darum handle es sich praktisch weniger um Ausbildung abstrakter Tugendbegriffe, als um die Entwicklung ethischer Antriebe: diese allein trügen den Tugendbegriff in das Reich der Wirklichkeit.

Damit war von der Empfindung das Handeln, und mit dem Handeln die Tugend abhängig gemacht worden. Es ist ein Zusammenhang, der auf dem Gebiete der Ästhetik als der Lehre von den schönen Empfindungen bald von größter Bedeutung werden mußte. Denn nun erschienen Kunst und Moral eng verschwistert, und es gab eine ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts. Und darum war es jetzt die Aufgabe jeder Kunst, auch auf das Handeln zu wirken, und zwar nicht bloß durch ihre eigensten Mittel, sondern womöglich sogar durch Versinnlichen, durch Empfindungsmäßigmachen von Begriffen.

Es ist die Grundanschauung, der später die philosophische Dichtung entspringen konnte; alsbald wirksam aber wurde sie in einer ganz anderen Stellungnahme der Ästhetik und damit der Kunst in der Reihe der menschlichen Betätigungen. Nicht bloß ebenbürtig, nein übergeordnet stellte sich jetzt das künstlerische Empfinden neben Denken und Wollen: das Leben des Künstlers erschien als die höchste und herrlichste aller menschlichen Daseinsformen, und die künstlerische Durchbildung der Nation galt als wichtigste Aufgabe der Zukunft.

Zugleich aber war damit die deutsche Ästhetik, fern jedem platten Naturalismus, wie er sich zunächst aus der trüben Gärung der Empfindsamkeit, namentlich des Sturmes und Dranges entwickelt hatte, von ihrer Wurzel in dem Seelenleben der ersten Jahrzehnte des neuen Subjektivismus in höchste Höhen freier Betätigung hinübergeleitet; niedriger Weltanschauung und allen Versuchen, nur aus technischen Gesichtspunkten begriffen zu werden, entzogen, erhob sie sich allein aus der Betrachtung der menschlichen Seele, faßte nur die Wandlungen ins Auge, welche die sinnlichen Eindrücke in der empfindungsvollen Tätigkeit des Subjekts erleiden, und

wurde dadurch, jeder Zergliederung der sinnlichen Objekte der Außenwelt ledig und nur der Betrachtung der ästhetischen Uraktualität in der Seele zugewandt, idealistisch.

Freilich, indem sie dieses Weges zog und auf ihm die stärksten eben noch angenehmen Empfindungen, entsprechend dem stürmischen Charakter der Zeit, zunächst in den Leidenschaften zu finden glaubte, ergab sie sich bei der Höhe ihres Standpunktes um so leichter der Neigung zu rein sinnlich-subjektivistischen Theorien. So hat Eberhard schon 1776 gelehrt, im Grunde empfinde die Seele nur ihren eigenen Zustand; darum mache es keinen Unterschied, ob sie auf Grund eines angeschauten oder sonst sinnlich aufgenommenen Gegenstandes oder nur auf Grund eigenster Regungen angenehm empfinde. Da ist denn klar, daß solche Theorien jedes wahre Verständnis des Kunstschaffens und Kunstgenießens aufheben mußten. Es waren die Anfänge eines extremen Subjektivismus, gegen die sich später Kant und Schiller erfolgreich gewendet haben.

2. In wenn auch noch unabgeschlossenen Systemen, so doch in entschiedenen und für sie bezeichnenden Grundlagen einer neuen Psychologie und einer neuen Ästhetik hatte sich die neue Welt der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges ausgewirkt. War es da wahrscheinlich, daß sie sich in solchen Teilwirkungen erschöpfen werde? Dem Ganzen einer neuen Weltanschauung strebte sie zu.

Und von allen Seiten schon boten sich hierzu Ansätze, vor allem von psychologischem Gebiete her: hatten doch hier sogar die verspäteten Wolffianer der fünfziger bis siebziger Jahre bereits Zugeständnisse vom Boden ihrer Weltanschauung aus gemacht, indem sie sich auf psychologisch-physiologische Beobachtungen verlegten und die beschreibende Psychologie (Anthropologie) weit eifriger als bisher zu pflegen, sowie deren Ergebnisse ihrem System einzuverleiben begannen.

Allein nicht an Wolff, sondern zunächst an die tieferen Lehren Leibnizens knüpfte die junge Gesellschaft der Empfind-

samkeit und des Sturmes und Dranges an, insofern sie über die Feststellung der seelischen Vorgänge hinaus einer allgemeinen Anschauung von Gott und Welt entgegenstrebte. Ja sie gab sich sogar zunächst noch völlig dem metaphysischen Hauptsatze Leibnizens hin, daß die wahre Welt geistig sei, da nur das Seelische die notwendige Selbständigkeit für ein dauerndes Sein besitze[1]. Die Welt der Natur der Anschauung ein bloßes Phänomenon, ein Schein, hinter dem geistige Kräfte walten: das war daher die Meinung, mit der man an das Ganze der Erscheinungen um so mehr herantrat, als man im Überschwang eigener Empfindung durchaus geneigt war, sich selbst nach seinem subjektiven Charakter in der gegenständlichen Welt wiederzufinden.

Es war eine Auffassungsweise, die nicht bloß von psychologischen, sondern noch viel mehr von ästhetischen Motiven durchwebt ward. Damals zuerst spiegelte man sich ganz in der Landschaft wider und empfand diese daher beseelt, und mehr noch: auch in den Menschen der Umwelt sah man sich selber[2].

Ging hier eine zunächst ästhetische Betrachtungsweise der Welt soweit, sich als Inbegriff dieser zu erblicken, so entsprach einer solchen Auffassung ganz selbstverständlich eine Weltanschauung, die den Geist hinter den Erscheinungen suchte, der die materielle Welt mit liebevollen Kräften erfüllt schien. Und so erwachte der Glaube eines geläuterten Pandynamismus oder Panpsychismus als grundlegende Anschauung; und in dem Verlaufe dieser Anschauung bewegten sich auch bald die Einzelstudien über Geist und Natur.

Nichts bezeichnet den Umschwung des Denkens in dieser

[1] Leibniz hatte schon die Materie für eine subjektive Vorstellung und nur die unkörperlichen Monaden für wahrhaft vorhanden erklärt (Vaihinger in den Straßb. Abh. zur Philosophie, 1884, S. 107 ff.). Aber die Systematiker und Erklärer seiner Lehre von Wolff an hatten diese strenge Lehre aufgegeben und den Monadenbegriff allmählich zu dem wohlbekannten Atombegriff des Altertums herabgestimmt (Tessoir I², 315 ff.).

[2] S. oben S. 256 ff.

Richtung deutlicher, als die steigende Wichtigkeit und der volle Umbau der Tierpsychologie. Fern jeder Annahme ihrer Ausstattung mit dynamischen Kräften hatte Descartes die Tiere einfach als fein konstruierte Maschinen betrachtet; es war für einen Philosophen, dem der Begriff des Seelischen das Verstandesgemäße war, der einleuchtendste Schluß von der Welt; und dieser echt individualistische Schluß hatte dann noch lange im 18. Jahrhundert, trotz der Monadenlehre Leibnizens, die Geister beherrscht. Jetzt trat dem Reimarus, der Unbekannte der Wolfenbüttler Fragmente, in einem vielgelesenen Buche, in der Schrift über die vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion (1754), mit gänzlich abweichender Ansicht entgegen. Unter dem Einflusse stärkeren Empfindungslebens und reicherer Naturanschauungen, wie sie ihm teilweise das englische, ihm wohlbekannte Geistesleben vermittelt hatte, entwickelte er eine Klassifikation der Tierwelt nach den Graden abgestuft in ihr wirkender Kräfte: und so erschienen die Tiere dynamisch bewegt. Allein damit noch nicht genug. Noch immer war auch von Reimarus die Kluft, welche Mensch und Tier zu trennen schien, nicht grundsätzlich beseitigt. Unerbittlich tauchte auch nach seinen Forschungen noch die Frage auf, ob man von einer Beseelung der Tiere zu sprechen berechtigt sei. Da halfen die neuen psychologischen Anschauungen von einer rezeptiven und einer spontanen Seite des menschlichen Seelenlebens weiter. Und wurde die klare Durchbildung dieser Anschauungen namentlich Tetens verdankt, so vermochte Tetens, indem er die Rezeptivität wie die Spontaneität der Seele als relative Kräfte ansah, zugleich auch der Untersuchung näher zu treten, inwiefern etwa in der Funktion beider Kräfte zwischen Tier und Mensch nur ein relativer Unterschied vorhanden sei. Er hat sie durchgeführt in dem Versuche, „aus der Analogie der Seelennatur des Menschen mit seiner tierischen Natur die Einrichtung der letzteren aufzuklären". Das Ergebnis war, daß wir uns von den Tieren nicht grundsätzlich unterscheiden; gemeinsam ist allen Lebewesen, Eindrücke zu erhalten und selbständig darauf zu reagieren;

Unterscheidungsmerkmal des Menschen ist nur eine besonders große Eindrucksfähigkeit und Selbsttätigkeit der Seele im Sinne schöpferischer Kraft: und so sind wir weniger Herren als Krone der Schöpfung.

Mit alledem erschien denn der innere Zusammenhang wenigstens der organischen Welt völlig hergestellt — denn was die Tiere anging, war in schwächerem Sinne leicht auch für die Pflanze nachzuweisen: eine einzige große Urkraft geistiger Natur ergoß sich durch alle Wesen, wenn auch in verschiedener Stärke.

Allein an der Beseelung der organischen Welt ließ sich die empfindungsreiche Zeit bald nicht mehr genügen. Sie riß auch die von Reimarus noch ziemlich entschieden festgehaltene Schranke nieder, die zwischen Physikalischem und Organischem noch bestand, und suchte in dem weiten Empfindungskreise eines vollen Pandynamismus zur Beseelung der Welt überhaupt zu schreiten. Ansätze in dieser Richtung finden sich schon bei Sulzer. Sulzer lebt in der Auffassung der gesamten Natur als eines Systems von stofflich gebannten Kräften und in dem Gedanken ihrer harmonischen Ordnung; es waren Ideen, die dem begeisterungsfähigen Schweizer, einem deutschen Nachbild des französischen Schweizers Rousseau, leichter als anderen nahen mochten. Und so betrachtete Sulzer selbst das Genie nach Analogie derselben unbewußt vernünftig wirkenden Naturkraft, die er, in anderen Wirkungsweisen freilich, im starren Gestein des Felsens und in der bunten Märchengestalt des Schmetterlinges wiederfand.

War man aber so weit fortgeschritten: erschien der Emphase der empfindsamen Kreise und um wie viel mehr noch dem Pathos der Stürmer und Dränger die Welt allbeseelt und glaubte man die naturwissenschaftlichen Beweise für einen enthusiastischen Monismus des Geistes in Händen zu halten: so begreift sich, daß dieser machtvollen Flut von Vorstellungen gegenüber weder die Bollwerke der alten cartesianischen Philosophie mit ihrem ausgesprochenen Dualismus standhielten, noch auch die Dämme der Leibnizschen Weltanschauung, die, bei

aller einheitlichen Fassung der Monadenlehre und bei allem Einfluß dieser auf die monistischen Systeme der Zukunft dennoch in der Lehre von der prästabilierten Harmonie an der Zwieheit des rein Geistigen und rein Materiellen festhielt. Und so mußte man, in stillem Gegensatze zu diesen Philosophemen wie zum Dualismus der christlichen Lehre, die oberste Anknüpfung an das Denken der Vergangenheit, falls man sie ersehnte, anderswo suchen. Man fand sie in den Büchern Spinozas.

Aber nicht der Rationalist Spinoza, der unerbittliche Rechner und Beweiser, kam den Bedürfnissen der Zeit entgegen; die mystische und damit freilich die wesentlichste Seite des großen Denkers vielmehr gewann das Feld; und ihr gab man sich einseitig hin sogar bis zum Mißverständnis des vollen Systemes, um sich an ihrer folgerichtigen Auswirkung zu stärken, zu erbauen, zu begeistern. So haben Herder und Goethe in dem höchsten Wesen Spinozas nicht einen abstrakten Begriff gesehen, sondern das „ens realissimum, in dem sich alles, was Wahrheit, inniges Leben und Dasein ist, intus und radicaliter vereinigt," das allein Daseiende, „durch welches ich nur sofern bin, als ich ein kleiner Zweig auf dieser ewigen und unendlichen Wurzel vom Baum des Lebens grüne."[1] Und mit dem lebendigen pantheistischen Gottesbegriff Spinozas, den man eben seiner durchaus anschaulichen, gleichsam persönlichen Fassung wegen dem christlichen Gottesbegriffe keineswegs entgegensetzte, ja oft sogar logisch vereinbar dachte, verband man zugleich dessen warmes, sittlich-religiöses Empfinden. So kam es zu einem Wiederaufleben der alten und doch nun ganz neu gewandten Philosopheme des frommen Juden, das mehr als ein Jahrzehnt hindurch wenigstens den literarischen Kreisen die philosophische Signatur geben half: einen Schritt vor Leibniz voraus erschien man sich, indem man den Manen des heiligen Benedictus eine Locke opferte.

Von keinem Kopfe aber sind die Lehren Spinozas mit der Monadologie Leibnizens so innig umgegossen und zusammen-

[1] Herder, zit. Haym 2, 277.

verschmolzen, von keinem so früh auf das Niveau des neuen psychologischen Verständnisses gehoben, von keinem alsbald so wirkungsvoll als Glaubensbekenntnis einer neuen Zeit anschaulich gefaßt und weithin verkündet worden als von Herder. Herder ist recht eigentlich der Herold dieser ersten großen Weltanschauung des Subjektivismus; und in der Anregung zu ihr hin, in der klärenden Wirkung dieser Anschauung zugleich in ihm selbst hat seine geschichtliche Mission bestanden.

Herder war nicht eben ein systematischer Kopf, so wenig wie er ein konsequenter Durchführer gefaßter Pläne war; alle seine größeren Arbeiten sind Bruchstücke geblieben. Aus kleinen Verhältnissen hervorgegangen — er ist am 25. August 1744 als Sohn eines armen Glöckners und Elementarlehrers zu Mohrungen in Ostpreußen geboren — hatte er sich in selbstsicherem Drange früh als zum Prediger berufen erkannt; und ein Virtuos der Rede, mit allen rhetorischen Mitteln die Klarheit des Gedankens und das Helldunkel der begleitenden Empfindung zugleich beherrschend, ist er zeitlebens Redner, sei es als Prediger, sei es als Schriftsteller, geblieben. In Königsberg, wo er Theologie studierte, wurde er vor allem von Hamann, dem „Magus des Nordens", antirationalistisch beeinflußt; insbesondere ist Hamanns stark entwickelter historischer Sinn auf ihn übergegangen und mit ihm dessen Hauptprobleme, besonders das Problem des Lebens. Rechnet man dazu, daß Herder in diesem Zusammenhange auch, wohl zum erstenmal, der Frage der Entstehung und der geschichtlichen Bedeutung der Dichtung Aufmerksamkeit geschenkt hat, so darf man vielleicht sagen, daß der Einfluß Hamanns der stärkste gewesen ist, den Herder jemals von einer einzelnen Person erfahren hat. Außerdem aber wurde Herder während der Königsberger Zeit auch durch Kant nachhaltig, namentlich in geographischer und ethnologischer Richtung, angeregt; und früh schon trat ihm auch die Naturgeschichte Buffons und die Physiologie Hallers nahe, wie ihn die Gedanken Humes und Rousseaus beschäftigten, wenngleich auf philosophischem Gebiete die Gedanken Leibnizens in dem veränderten Sinne, wie

sie Kant in seinen Schriften der Jahre 1762—69 vortrug, auf ihn von noch größerem Einfluß gewesen sein mögen. Bald aber wirkte auf Herder vornehmlich auch die Buntheit äußerer Lebensschicksale ein: im Jahre 1764 war er Rektor der Domschule in Riga geworden; 1769 ging er auf Reisen, die ihn ebenso in die Kreise der höheren Gesellschaft wie in die weite Welt Westeuropas, vornehmlich nach Paris, führten; im Winter 1770 auf 1771 nahm er längeren Aufenthalt in Straßburg, den jungen Goethe nachhaltig beeinflussend, und seit Mai 1771 fand er sich als Hofprediger und Konsistorialrat des Grafen Wilhelm von Bückeburg in dessen kleiner, schön gelegener Residenz. Nun folgten Jahre regsten Schaffens in wohlbegrenztem Kreise, dem auch in der Gräfin Marie ein frommes und begeistertes Beichtkind von pietistischer Ader nicht fehlte; damals, nachdem er 1773 seine Darmstädter Braut Karoline Flachsland heimgeführt, stieg Herder in wenigen Jahren regster Produktion zu einem der ersten Schriftsteller und gewiß zum anregendsten Leiter der Periode des Sturmes und Dranges empor. Aber fast zwei Jahrzehnte noch reiferer und fruchtbarerer literarischer Tätigkeit folgten, nachdem Herder im Jahre 1776 durch Goethes Vermittlung nach Weimar als Oberhofprediger und Generalsuperintendent berufen worden war. Und vor allem die Zeit, ehe Schiller mit Goethe genauer bekannt wurde, war die Periode eines wahren Herzensbundes zwischen Herder und Goethe, in dem die Rollen des Schülers und Meisters oft genug vertauscht wurden, und dem die ersten herrlichen Blüten eines fast völlig folgerichtig entwickelten subjektivistischen Monismus entsprangen, in dessen Durchbildung Goethe mehr die naturwissenschaftliche, Herder die historische Seite vertrat. Die reifste Frucht dieser Jahre der Bildung neuer und der erneuten Durchbildung alter Überzeugungen sind Herders „Ideen zur Geschichte der Menschheit" (1784—1791), eine Schrift, deren warme Energie und deren im einzelnen hervorragend klaren Vortrag Herder wohl in keiner seiner späteren Schriften bis zu seinem Tode, am 18. Dezember 1803, wiederum erreicht hat.

Wie die ganze Strömung, der Herder hauptsächlich angehörte, so sind auch seine Ideen im tiefsten Grunde mit durch Spinoza bestimmt — freilich durch einen Spinoza im Herderschen Verstande. So erscheint seinem enthusiastischen Vorstellen Gott als das Dasein schlechthin, aber als ein aktives Dasein von Macht, von Weisheit und von Güte, das sich in einer unendlichen Abstufung seiner Kräfte offenbart. Diese Kräfte aber sind nun spinozistisch-leibnizisch aufgefaßt — sie entsprechen den Attributen Spinozas und den einfachen Substanzen Leibnizens —: und so können sie sich in einer reichen Formenwelt auswirken. Darum entstehen aus Gott und durch Gott geschaffen in dem Zeitalter einer ersten Schöpfung die Formen alles anorganischen und die Arten alles organischen Lebens als die Gedanken Gottes, damit sich in ihnen, nachdem die Tore der Schöpfung geschlossen sind und die in fast unendlichen Übergängen emporsteigende Stufenfolge der Formen und Arten feststeht, nunmehr die eingeborenen Kräfte in den einzelnen Individuen auswirken in immer größerer Freiheit und Feinheit: bis die einzelnen Formen in der Verfeinerung der in ihnen wirkenden Kräfte altern und zugrunde gehen, von der Form des einfachen Kiesels bis zur Form des großen Gesamtorganismus der Erde, — und nach ihrem Zerfall in ewig wiederholtem Werden neue Himmel und neue Erden hervorgehen.

Auf unserer Erde aber steht der Mensch auf der obersten Höhe der vollendeten Stufenreihe der Organisationen: seine Form, sein Wesen schließt ein, was nur irgend von Gotteskräften in einer Form vereint ist; er ist das Protoplasma, das Prototyp aller anderen Formen: zu ihm sind diese hingebildet.

Allein damit ist seine Stellung noch nicht erschöpfend beschrieben. Wie der Mensch dem Reiche der tierischen Formen zugehört, so ist er zugleich Teilhaber einer höheren Welt geistiger Organisation: ist er ein Mischgeschöpf der Erde und des Himmels. Und ist er als Tier nur zur Vernunftfähigkeit gebildet, so wird er durch seine Zugehörigkeit zu jener höheren Welt der Vernunft selber teilhaft.

Das aber ist ein Vorzug, der sich nicht ohne wirksame Hilfe von oben her begreifen läßt. In einer zweiten, geistigen Schöpfung, deren Überlieferung die biblische Schöpfungsgeschichte, die älteste Urkunde des Menschengeschlechts, nicht minder bewahrt wie die der ersten, verleihen die Elohim noch einmal unmittelbar von sich her dem Menschen die Sprache und das Aufrechte des Ganges und damit die Vorbedingungen und den Anfang vernünftiger Betätigung. Es ist der Augenblick, da der Mensch, dem Naturreich angehörend, zugleich hineintritt in das Reich der Geschichte.

So wird die Geschichte zur Auswirkung der gottverliehenen menschlichen Vernunft. Vernunft aber ist nicht bloß Verstandeskraft in höchstem Maße; Vernunft bedeutet zugleich Humanität, und Humanität ist Religion im christlichen Sinne. Humanität also wird zum Ziel aller Geschichte der Menschheit; und wie einzelne ihrer Seiten von vergangenen Völkern in idealer Weise entwickelt worden sind, von den Griechen z. B. die Kunst, von den Römern das Recht, so werden andere Seiten von zukünftigen Völkern entwickelt werden: bis die Auswirkung Gottes von der Macht durch die Weisheit hin zur Güte vollendet ist. Dann, wenn dereinst bei allen Menschen das Humanitätsideal der Güte eingeboren und ausgelebt sein wird, dann wird das Ende der Dinge nahen: denn dann haben die göttlichen Kräfte die organische Geistesform des Menschen von Stufe zu Stufe verfeinernd durchwoben und damit ihre Bestimmung erfüllt.

Es ist eine grandiose Lehre naturgeschichtlicher wie historischer Entwicklung, in deren Mittelpunkt der Mensch steht, eine Theodicee und eine Anthropodicee zugleich: ganz erfüllt erscheint sie wie von der frommen Begeisterung, so von dem edlen Menschenstolz der ersten Jahrzehnte des neuen subjektivistischen Zeitalters.

In der Tat trägt sie in sich, was nur immer Element und System des Denkens in dieser Zeit sein konnte. Aber freilich ist sie als ganzer Ausdruck der Zeit zugleich auch ein Inbegriff aller Inkonsequenzen der Periode. Mochte die neue

Psychologie noch so sehr auf einen metaphysischen Monismus hindrängen, wie es die Naturwissenschaften schon seit Galilei zu tun begonnen hatten, mochte die neue Geisteshaltung noch so sehr die Herrlichkeit der menschlichen Einzelpersönlichkeit erfordern: war damit der dualistische christliche Dogmatismus schon überwunden und gegenüber einem Gotte, den wir fürchten und lieben sollen, die führende Selbstherrlichkeit des Subjektes endgültig festgestellt?

Dem Systeme Herders selbst wohnen die Momente des alten Geisteslebens noch deutlich genug, ja an einigen Stellen sogar fast noch wurzelhaft inne.

Gewiß war der Mensch der Prototyp alles Geschaffenen: zu ihm hin, als zu „dem Schoßkind der Natur" waren alle Organisationen gebildet. Aber geschichtlicher Mensch wurde er doch erst durch einen weiteren Eingriff der Elohim, durch ein erneutes Zwischengreifen also der göttlichen Kraft als eines Ganzen, das in diesem Falle unmöglich als immanent und pantheistisch, sondern nur als transzendent und persönlich gedacht werden kann. So ist die zweite Schöpfung der Beweis eines unzerstörten Restes des Dualismus; und alsbald sehen wir auch nach der zweiten Schöpfung das göttliche Prinzip noch persönlich und keineswegs pantheistisch wirksam. Denn so gewiß Herder die Geschichte wiederholt nur als konsequente Weiterentwicklung jener Vernunfttradition darstellt, die das Menschengeschlecht bei der zweiten Schöpfung von den Elohim erhalten hat, so läßt er doch daneben auch immer wieder die Anschauung als nicht zu unterdrückend zu, daß neben der Tradition noch andere Mächte in der Geschichte schöpferisch walten: die großen Personen z. B. und die Völkercharaktere, und daß auch diese dem unmittelbaren Eingreifen Gottes ihr Dasein verdanken. Und der Gedanke tritt auf, daß sich die Weltgeschichte auch nach der zweiten Schöpfung noch einer ganzen Reihenfolge ununterbrochener schöpferischer Akte eines dualistisch begriffenen Gottes erfreue.

Wo aber bleibt bei solchem Einwirken die Selbstherrlichkeit des Subjektes? Sein Stolz beugt sich unter einen fremden

Willen, den Demut vergebens begreiflich zu machen sucht; und statt die Gesetzgeberin der Geschichte zu sein, sieht sich die Menschenpersönlichkeit umflutet von außer ihr webenden Kräften Gottes.

Es ist die dem ursprünglichen Meinen Herders völlig entgegengesetzte Denkweise eines ausgesprochenen Dualismus, wie sie in der christlichen Dogmatik ihren Halt fand; es ist eine Anschauung von der Entwicklung als des alles Geschehene und Geschehende beherrschenden Prozesses, die im Grunde noch gefesselt blieb an das Denken von Leibniz.

Und es war noch das allgemeine Denken der Zeit. So zunächst auf dem Gebiete der Naturwissenschaft. Während die Wissenschaft von heute die Entwicklung unter dem Einflusse der Denkform einer immanenten Kausalität als vom Einfacheren zum Verwickelteren fortschreitend vorstellt in dem Sinne, daß die Arten als im Verlaufe naturwissenschaftlicher Zeitalter auseinander entfaltet gedacht werden und die Reihe derselben grundsätzlich noch keineswegs abgeschlossen erscheint, erblicken Herder und seine Zeit die Arten noch in einer in sich zusammenhängenden Reihe als von Anbeginn nebeneinander und vollständig aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen.

So auch auf dem Gebiete der Geschichte. Hier ist Herdern noch so wenig als seinen Zeitgenossen überhaupt der psychogenetische Gedanke von Persönlichkeitstypen eigen, wie sie die einzelnen aufeinanderfolgenden Kulturzeitalter menschlicher Gemeinschaften nacheinander ausbilden: er kennt noch nicht das entwicklungsgeschichtliche Diapason des Geisteslebens einer Zeit, die besondere geistige Haltung z. B. der Jägervölker, der Nomaden, der Bauern einer primitiven Naturalwirtschaft, der Bürger einer geldwirtschaftlichen Kultur usw. Und weil ihm die entwicklungsgeschichtlichen Persönlichkeitstypen in dem Zusammenhange ihrer regelmäßigen Aufeinanderfolge noch nicht geistig zu Gebote stehen, darum bleibt ihm auch der Gedanke einer immanenten historischen Kausalität noch verschlossen: wehrlos sieht er sich einer immer wieder hereinbrechenden dualistischen Auffassung, die er im Grunde doch schon ablehnt,

anheimgegeben, und im Bereiche ihrer Herrschaft ist er geneigt, die Macht der Einzelpersönlichkeiten, der Helden in der Geschichte immer wieder zu überschätzen und ihrem Wirken im Kerne ebenso direkten göttlichen, außerweltlichen Ursprung zuzuschreiben wie den größesten und allgemeinsten Tendenzen des geschichtlichen Verlaufes.

So ist denn der Monismus Herders noch sehr weit davon entfernt, ein nur in sich selbstbegründetes und folgerichtig durchgeführtes System subjektivistischer Weltanschauung darzustellen, wie unendlich stark auch seine Einzelanschauungen gleichwohl im Sinne eines solchen gewirkt haben: im Grunde unterliegt er, der Theologe, doch wieder speziell christlich-theologischer Anwandlung.

3. Im Denken Herders war zum erstenmal eine allgemeine, bis zur Weltanschauung fortschreitende Zusammenfassung jener neuen Auffassungen auf psychologischem und auch ästhetischem Gebiete vollzogen worden, welche den Gang des neuen Geistes- und Gemütslebens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wissenschaftlich zu erklären und zu verwerten gesucht hatten. Es war eine enthusiastische Synthese gewesen; und enthusiastisch zum Teil, jedenfalls aber von vielen noch unbewiesenen Voraussetzungen getragen waren auch die Lehren gewesen, deren beste allgemeine Veranschaulichung es bildete.

Die neue Ästhetik beruhte am Ende ganz auf der neuen, subjektivistischen Psychologie. Worauf aber war diese begründet? Die Lehre von den neuen Seelenvermögen, Empfindungen, Vorstellungen war nichts als eine grobe und noch halb phantastische Abstraktion aus der Wirklichkeit des neuen Seelenlebens. Sie konnte auf die Dauer nicht genügen. In der Tat beginnt sich im Verlaufe der siebziger Jahre immer dringlicher der Wunsch nach ihrer tieferen Begründung zu äußern.

So fordert Herder selbst, wenn auch mehr nebenher, in seiner Schrift „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele" (1778) zunächst eine eingehende Individualpsychologie,

um weiter zu gelangen; deutlicher erscheint dann die Forderung der Vertiefung in Feders „Untersuchungen über den menschlichen Willen" (1779), und im Jahre 1782 beginnt Moritz sein „Magazin für Erfahrungsseelenkunde" herauszugeben.

Allein was man dunkel erstrebte: eine experimentelle Psychologie: das wurde nicht erreicht; Experimentalpsychologie wurde zu einer Errungenschaft erst des 19. Jahrhunderts; für das 18. Jahrhundert fehlte noch der notwendige physiologische Unterbau. So gelangte man denn doch nicht weiter; das Errungene blieb im Gebiete des Ahnungsvollen, Phantastischen; und erst fast ein Jahrhundert später hat eine besser vorbereitete Zeit die Probleme der Psychologie des frühesten Subjektivismus wieder aufgenommen und erfolgreicher gefördert. In den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts aber vermischten sich diese sehr zu ihrem Nachteil mit den verschwommenen Fragestellungen einer schöngeistigen Modephilosophie und den Versuchen, den gleichzeitigen französischen Materialismus auf deutschen Boden zu verpflanzen.

In weiterschauenden philosophischen Kreisen dagegen begriff man, daß die Frage nach den Funktionen unserer Seele, wenn überhaupt je, so doch einstweilen unmittelbar nicht zu lösen sei; daß es vielmehr richtiger sei, die ganze Aufmerksamkeit der Untersuchung nur dem deutlichsten Produkte dieser Funktionen, der Erkenntnis, zuzuwenden. Denn hier konnte man hoffen, weiter zu gelangen: und so trat an die Stelle der psychologischen die erkenntnistheoretische Forschung. Es war ein Umschwung, der zugleich durch den Entwicklungsgang der Wissenschaften nahegelegt war. Man war jetzt wenigstens in den Naturwissenschaften so weit zur Klarheit gelangt, um einzusehen, daß diese nur eine Erkenntnis der Gegenstände vermitteln; wollte man diese vertiefen, so war es natürlich die nächste Aufgabe, den Charakter der Erkenntnis an sich festzustellen.

Allein wie war auf diesem Gebiete vorwärts zu kommen? Die alte rationalistische Philosophie hatte die Einzelperson

als für sich stehenden Mikrokosmos, als Individuum angeschaut. In ihr spiegelte sich für diese Philosophie die ganze Welt der Objekte; sie umfaßte diese Welt und dachte sie in sich adäquat nach. Es geschieht das vermöge der ihr eingeborenen Ideen, der ideae innatae des Cartesius; aus diesen leitet die Seele Schluß für Schluß ein weitausgreifendes System von Begriffen ab, die in sich zusammenhängen, und dies System entspricht der Welt der Erscheinungen. Die Erkenntnis ergab sich also deduktiv, durch denk- und schlußhafte Ableitung aus Begriffen, die uns angeboren waren, nach dem Vorbild der reinen Mathematik, more geometrico.

Die so gewonnene Erkenntnis sollte dann, so nahm man an, dem System der Dinge in ihrer objektiven Verknüpfung derart entsprechen, daß Nachprüfung dieser Erkenntnis an der Erfahrung überhaupt nicht notwendig sei: ja die Heranziehung der Erfahrung nur schaden könne. Denn die Erkenntnis bestände eben aus lauter allgemeinen und notwendigen Urteilen, diese aber könnten nimmermehr als Destillat gleichsam aus verworren sinnlicher Erfahrung, sondern nur durch Vergleichung und Verknüpfung von Urteilen entstehen.

Allein woher wußte man denn, daß eine solche Erkenntnis dem Zusammenhang der Objekte entspräche? Verkannte hier nicht, um mit Kant zu reden[1], „die Vernunft ihre wahre Bestimmung und tat mit Einsicht und Wissen groß da, wo eigentlich Einsicht und Wissen aufhören?" Es war notwendig, den behaupteten Zusammenhang zwischen der so gewonnenen Erkenntnis und der Wirklichkeit zu beweisen.

Der Rationalismus hat das nun vornehmlich auf zweierlei Art zu tun versucht, einmal, indem er den Grund in den Begriffen der Ursache in den Dingen gleichsetzte, und dann, indem er behauptete, die angenommene Übereinstimmung sei vermöge eines weiter nicht erklärbaren Ratschlusses Gottes tatsächlich vorhanden.

Nun ist aber klar und in langen streiterfüllten Erörte-

[1] Kr. d. r. V. 467 ff.

rungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch ausreichend bewiesen worden, daß die Gleichsetzung von Grund und Ursache verkehrt ist. Und was die zweite Begründung anlangt, so versteht es sich, daß wir es hier mit einem Beweis metaphysischen Charakters zu tun haben: sie beruht auf der Annahme Gottes als der wie auch immer regulierenden Kraft zwischen Denken und Ding, d. h. tiefer betrachtet auf einer Fassung des Gottesbegriffs, die dem Zeitalter des Individualismus innerlich durchaus entsprach und darum auch besonders geläufig war.

Nun hat gewiß die rationalistische Erkenntnistheorie in Deutschland niemals in der schroffen Konsequenz bestanden, zu der sie anderswo Descartes und nach ihm vor allem Spinoza entwickelt haben. Vielmehr hat sich schon Leibniz, wenn auch auf verworrenen Pfaden, von ihr zu trennen gesucht, und auch Wolff erkannte zwar ihre Grundlagen völlig an, ließ aber dennoch neben ihr stillschweigend die Erkenntnis aus Erfahrung als wissenschaftlich systembildend zu. Allein im ganzen war doch das Denken von ihr noch bis weit über die Mitte des 18. Jahrhunderts beherrscht; und auf ihr beruhte z. B. eine so wichtige Erscheinung wie der Anhistorismus des Zeitalters.

Wie sollte da nun das neu heraufziehende Zeitalter von ihr loskommen? Es geschah in Deutschland zunächst mit einem gewaltsamen Ruck, in einer einstweilen allzuweit gehenden Reaktion, die jeden Glauben an die Möglichkeit wirklicher Erkenntnis zu zerstören drohte. Der Auffassung, daß die Welt der Erscheinungen ganz unserem Denken entspräche, setzte man die in einem mehr oder minder absoluten Phänomenalismus wurzelnde Behauptung entgegen, daß wir überhaupt nicht imstande wären, von der Wirklichkeit der Gegenstände etwas zu erkennen; mit anderen Worten: daß wir die Welt nur als Summe unserer Wahrnehmungen über sie begriffen.

Es ist eine Richtung des Philosophierens, die jedem naturwissenschaftlichen Denken naheliegt; und sie ist darum alt genug: schon Protagoras hat in dieser Hinsicht den viel-

deutigen Satz gelehrt, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei; und Demokrit bereits betrachtete Temperatur, Geschmack, Geruch, Ton und Farbe als menschlich-konventionelle Bezeichnungen für gewisse Eigenschaften und Wirkungen der Dinge. Und auch in der neueren Philosophie, deren Entwicklung ja aufs engste mit der Genesis der Naturwissenschaften zusammenhängt, ist die Anschauung gelegentlich schon früher vertreten. So erging sich Servede wenigstens in Ahnungen subjektivistischer Erkenntnistheorie, und ein Jahrhundert später (ca. 1630) lehrte Herbert von Cherbury den Satz, daß die Bedingungen der Wahrheit nicht aus Erfahrung und Beobachtung abgeleitet werden könnten, sondern ihrerseits vielmehr die Voraussetzung jeder möglichen Erfahrung und Erkenntnis bildeten[1]. Darauf gelangte Descartes zu der Erkenntnis, daß durch unsere Empfindungen und Wahrnehmungen nicht Eigenschaften der Dinge an sich gegeben seien; und Leibniz erschien die wesenhafte Welt durch die Sinne und deren Auffassungsweise in Raum und Zeit nicht erfaßbar, ja ihm wurde der Raum bereits zu einem „Continuum ideale", zu einer Vorstellung, welche nur auf das Wirkliche hinweise, nicht aber dieses selbst sei.

Allein Ernst mit dieser Lehre bis zur Ausbildung eines absoluten Phänomenalismus hatte man bisher wenigstens in Deutschland dennoch nicht gemacht. Jetzt dagegen, in den Anfangszeiten der neuen Psychologie, als die in der geistigen Gesamthaltung des individualistischen Zeitalters gegebenen Stützen der rationalistischen Erkenntnistheorie zusammenbrachen und man der großen Frage nach der Möglichkeit der Erkenntnis zunächst ratlos gegenüberstand, wagte man es, in den Jahrzehnten einer noch durch keine Kritik gelähmten Empfindsamkeit und des ausschweifenden Subjektivismus des Sturmes und Dranges die Welt gegenüber der Selbstherrlichkeit des Subjekts für unser Denken in bloßen Schein aufzulösen.

Im Jahre 1753 gab der Tübinger Professor Ploucket

[1] S. dazu Dilthey, Arch. f. Gesch. d. Phil. VII, 33.

seine Principia de substantiis et phaenomenis heraus, in denen diese Lehre begründet wurde. Von sinnesphysiologischen Beobachtungen, namentlich Untersuchungen der Gesichtswahrnehmung ausgehend, drang Plouckет bis zu der Auffassung vor, daß die ganze uns gegenständliche Welt nur ein geistiges Phänomenon sei, eine Summation unserer Vorstellungen, ohne daß es uns möglich bleibe, die diese Vorstellungen veranlassende Wirklichkeit zu erkennen. Es wäre der Übergang zu einem gänzlich zügellosen Subjektivismus des Erkennens gewesen, hätte dem nicht bei Plouckет der metaphysische Glaube die Wage gehalten, daß Gott schon durch sein bloßes Vorstellen die von den Menschen angeschauten Körper zu Wirklichkeiten mache und zugleich in uns die diesen Objekten entsprechenden Scheine hervorrufe.

Allein dieser Glaube war Plouckets persönlicher, wenn auch an einige Grundlehren der individualistischen Zeit angelehnter Besitz. Nun fand Plouckets Lehre zwar auch zugleich mit Plouckets Glauben Anhänger, wie denn ein mystischer Subjektivismus schon in Plouckets Zeit ziemlich weit verbreitet gewesen zu sein scheint. Mehr griffen aber doch noch die Lehren eines absoluten Phänomenalismus um sich, einer rein subjektiven Auffassung der uns zugänglichen Welt als eines nur durch unser Denken hervorgerufenen Scheines; wie sie denn längere Zeit der allgemeinen seelischen Strömung am besten zu entsprechen schienen.

Und da kam es denn zu Behauptungen, die nur noch einen trostlosen Skeptizismus übrigließen. Lossius z. B. führte aus, „die Wahrheit sei durchaus nichts anderes als eine Relation für den, der sie denkt“; und weiter wurde behauptet, daß es denkende Wesen geben könne, die sich auch dasjenige vorstellen könnten, was für uns etwas Widersprechendes ist: jede erkenntnistheoretische Sicherheit schwand dahin: die alte Ruhe des Rationalismus hatte man verloren, eine neue des aufkeimenden Subjektivismus schien erkenntnistheoretisch nicht möglich.

Und zur selben Zeit, da die Fahnenträger des neuen Zeit-

alters in eine erkenntnistheoretisch so radikale Richtung gerieten, drangen auf den deutschen Boden von England her Lehren ein, die von den Zeitgenossen ebenfalls fast durchweg im Sinne eines absoluten Skeptizismus aufgenommen wurden.

In England, während des 17. und 18. Jahrhunderts dem Lande freier protestantischer Regungen und damit des Vorgenusses eines kommenden Zeitalters des Subjektivismus, hatte die Philosophie von vornherein eine Richtung auf die Zergliederung der Möglichkeit unserer Erfahrung genommen: schon Bacon war vornehmlich diesem Probleme nachgegangen. Und indem man der damit gegebenen Aufgabe induktiv lebte, trat bald die Frage nach dem Ursprung unserer Begriffe in den Mittelpunkt des Interesses.

Der erste große Philosoph, der sich ihr ausgesprochenermaßen widmete, war Locke. Als Methode aber bot sich ihm für dieses erkenntnistheoretische Thema zunächst nur die psychologische Untersuchung — die physiologische oder, wie er sich ausdrückte, die physikalische, schien ihm ausgeschlossen — und hier wieder vor allem, um das genetische Moment zum Ausdruck zu bringen, die Untersuchung von Kindern und Wilden. Und da ergab sich ihm nun folgendes:

Den Stoff aller Erkenntnis liefert die Erfahrung. Diese fließt aus zwei Quellen, der Sensation und der Reflektion, dem äußeren Sinn, der die Wahrnehmungen umfaßt, und dem inneren Sinn, einer Art Wahrnehmung zweiter Instanz, die die Wahrnehmungen erster Instanz zusammenfaßt und einheitlich gestaltet. Es liegt also bei Locke der Gedanke vor, daß es neben der Sensation eine ursprüngliche formale Tätigkeit des Verstandes gebe, welche die Materie der erfahrungsmäßig gegebenen Wahrnehmungen bearbeitet und sich in ihr ordnend und zusammenfassend auswirkt. Und er ist dabei weiter der Ansicht, daß diese Form der vereinigenden Verstandestätigkeit bei der Bildung der mathematischen und moralischen Eindrücke, der sogenannten einfachen Ideen, z. B. der Existenz, der Einheit und Zahl, der Kraft, der zeitlichen Folge vornehmlich wirksam werde.

Ferner unterscheidet Locke diese Ideen, deren einige, z. B. den Zeitbegriff und namentlich den Substanzbegriff, er schon sehr eingehend untersucht[1], von den Eigenschaften in den Dingen selbst: es ist das tiefste Grundmotiv für die Grenzbestimmung des Erkennens, bis zu welchem er vordringt: durch die gegebenen Ideen werden uns die entsprechenden Eigenschaften der Dinge bewußt: doch sind diese ebenso primitiv wie die Ideen; in dieser Hinsicht ist die Wahrnehmung die Grenze des Erkennens; über sie hinaus denken wir nur noch formal. Mithin sind verborgene Qualitäten, substantielle Formen und Jenseitigkeiten der Empfindung leere metaphysische Grübeleien.

Locke kannte also schon formelle Vorstellungen, deren Urbilder, wie er sich ausdrückt, durch den Verstand selbst erzeugt werden, also nach späterer Bezeichnung aprioriſche Vorstellungen. Aber er blieb von der Theorie dieser Begriffe als Ganzem doch noch weit entfernt, er kannte weder ihre Funktion genauer noch ihre ganze Bedeutung für die Erfahrungserkenntnis, es entging ihm ihre grundlegende formgebende Bedeutung, er konnte sie weder vollständig ableiten noch ihren gültigen Gebrauch begründen, und wäre auch auf dem von ihm eingeschlagenen Wege der Untersuchung tatsächlich nie imstande gewesen, zu einer klaren Lehre von diesen Begriffen zu gelangen, da er die aprioriſchen Vorstellungen von den sinnlichen trennte und die letzteren jenen zeitlich vorangehen ließ. So hat er in seiner Lehre der unmittelbaren Wahrnehmungen wohl die Materie des Erkennens bestimmt und begrenzt; aber dem Erkennen selbst, namentlich seiner Form nach, die richtigen Grenzen zu setzen, das gelang ihm nicht.

Hatte nun Locke die durch die Reflektion gleichsam zum Stehen gebrachten Vorstellungen psychologisch zu zergliedern begonnen, etwa im Sinne einer psychologischen Statik, so

[1] Zeit ist ihm im Grunde nicht eine einfache Idee, sondern die Modifikation einer solchen, der Dauer. Vgl. Riehl, Philos. Kritizismus 1, 44: „Die periodischen Himmelserscheinungen dienen uns nur als konventionelles, praktisches Maß der Zeit; in Wirklichkeit bleibt das eigentliche Ausdehnungselement die psychologische Dauer."

schritt Hume, dieser große und umfassende englische Denker, der Vorgänger Adam Smiths und Rivale J. J. Rousseaus, auf erkenntnistheoretischem Gebiete zu einer Art von Dynamik, zur Erforschung der Bildungs- oder Assoziationsgesetze der Vorstellungen fort. Von diesem Standpunkte aus aber mußte ihm der Begriff der Kausalität von besonderer Bedeutung werden, für den ja die Verknüpfung vorhandener Eindrücke mit vorgestellten oder erinnerten wesentlich ist.

Und hier ging nun die Absicht Humes dahin, „den Leser die Wahrheit der Hypothese empfinden zu lassen, daß alle unsere Erkenntnisse von Ursache und Wirkung sich bloß und allein auf Gewohnheit gründen". In der Tat wußte er aus dem Verhältnisse von Ursache und Wirkung den Kraftbegriff, den man zwischen beide geschoben hatte, zu entfernen und damit den Kausalitätsvorstellungen ihren bisher behaupteten metaphysischen Charakter zu nehmen. Es geschah das in folgendem Zusammenhang.

Nach Hume gibt es nur zwei seelische Vorgänge: die Eindrücke und Verknüpfungen, Impressionen und Assoziationen von Vorstellungen. Dabei führen ständig wiederholte Eindrücke zu einer solchen Sicherheit der Erwartung ihrer gleichmäßigen Wiederholung, daß sie in uns als dauernde Eindrücke, Begriffe zurückbleiben. Assoziationen von Vorstellungen weiterhin entstehen auf Grund von Ähnlichkeit oder Berührung in Raum und Zeit: in diesem Falle pflegt beim Auftreten eines Eindruckes sich auch der mit ihm durch Ähnlichkeit oder Berührung assoziierte ständig einzufinden. Nun ist aber die Kausalität nichts als ein besonderer Fall der Berührung in Raum und Zeit: also gilt auch für sie das Gesetz der Impressionen und Assoziationen: sie ist die aus Gewohnheit zur Begriffsmäßigkeit, zum intellektuellen Instinkt entwickelte Verbindung gewisser Eindrücke nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung[1].

[1] Ähnlich wie für die Kausalität hat Hume auch für die Substantialität den Beweis subjektiven Charakters zu führen gesucht.

Hatte nun Hume damit eine der wichtigsten Ideen Lockes auf Grund anscheinend sehr elementarer psychologischer Annahmen erklärt, und schien eine verwandte Behandlung auch anderer Lockescher Ideen möglich, so bestand doch das Bedenken, daß auf diese Weise die strikte Allgemeinheit und Notwendigkeit der Begriffe, und also auch die erkenntnistheoretische Frage nach deren Wahrheit, unbeantwortet blieb. Es war die Frage, die weder auf dem Wege der psychologischen Analyse Lockes noch auf dem Wege der psychologischen Synthese Humes lösbar erschien: auf die schließlich überhaupt nur eine rein erkenntnistheoretische Betrachtung volle Antwort bringen konnte, sollte man nicht in schlimmen Relativismus und schließlich unheilbaren Skeptizismus verfallen.

Und so wies denn wie Locke so auch Hume und damit die gesamte für Deutschland wichtig werdende englische Philosophie wiederum auf eine Bearbeitung der fertigen Produkte des Denkens, der Begriffe hin, also auf logische, erkenntnistheoretische Untersuchung im eigentlichen Sinne, sollte man über eine Periode von Ahnungen erkenntnistheoretischer Grundbegriffe und von Aufstellungen psychischer Wahrscheinlichkeiten, die niemals volle Gewißheit bringen konnten, endgültig hinwegkommen. Und eben auf diesem Gebiete hatten nun die deutschen Denker schon früh zu arbeiten und einzugreifen begonnen.

4. Zu der Zeit, da die Gedanken Humes anfingen in Deutschland bekannt zu werden, hatte man auf deutschem Boden, wie wir sahen, das erkenntnistheoretische Problem gegenüber den zahlreichen und an sich wichtigen psychologischen Arbeiten schon als das wesentliche zu erfassen begonnen. Aber man war zunächst einem völligen Skeptizismus zugeführt worden; dem nil admirari des Rationalismus, der mit seinem System alles begründen konnte und begründete, war das bene desperare gefolgt.

Und wir wissen bereits, daß die englische Philosophie aus diesem Skeptizismus nicht befreien konnte; denn sie hatte zwar die erkenntnistheoretischen Probleme aufgenommen, suchte sie

aber im ganzen mit psychologischen, also, wie wir ebenfalls schon wissen, unzureichenden Mitteln zu lösen. So konnte denn ihre Aufnahme in Deutschland bei aller Anregung, die sie im einzelnen gab, doch im ganzen nur die Neigung zum Skeptizismus verstärken. In der Tat dachte man von Hume im allgemeinen im Sinne Kants, welcher behauptete, der englische Philosoph habe einen „schrecklichen Umsturz" herbeigeführt, der nicht bloß die Metaphysik, sondern auch die Naturwissenschaften betreffe. Denn nach Hume bestehe die ganze Physik aus Regeln der Erwartung ähnlicher Fälle; alle Naturgesetze gälten ihm daher nur mit Rücksicht auf die unendliche Zahl der Fälle, in denen sie bisher eingetreten sind, aber nicht absolut. Eine solche Anschauung aber, das war die einmütige Ansicht wie Kants so der deutschen Philosophie jener Jahre überhaupt, sei keine Erkenntnis, sondern nur das tierische Gegenstück zu dieser oder, um es mit einem früheren Leibnizschen Ausdrucke zu bezeichnen, eine consécution des bêtes.

Damit erschien es denn den deutschen Philosophen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als wichtigste Aufgabe, über Hume und Locke hinwegzukommen: es müsse gezeigt werden, daß es falsch sei, wenn man „die Vermehrung der Begriffe aus sich selbst und sozusagen die Selbstgebärung unserer Vernunft, ohne durch Erfahrung geschwängert zu sein, für unmöglich, mithin alle vermeintlichen Prinzipien derselben a priori für eingebildet"[1] halte.

Hierzu war es notwendig, die Untersuchung nicht so sehr auf die Entstehung der Begriffe selbst zu richten, als vielmehr auf die Formen des Begreifens, indem man die niedergeschlagene Erkenntnis als Gegenstand der Untersuchung heranzog und an ihr die Funktion und Gültigkeit der Begriffe erörterte. Es mußte also das subjektive und psychologische durch ein objektives und logisches oder erkenntnistheoretisches Verfahren ersetzt werden. Dabei war denn das blinde Vertrauen des Rationalismus auf die Möglichkeit der Erkenntnis ebenso

[1] Worte Kants, zit. Vaihinger, Kommentar z. Kr. d. r. V. 1, 31.

zu vermeiden wie das blinde Mißtrauen des Skeptizismus in dieser Richtung; nicht auf die Realität der Erkenntnis, sondern auf das Erkenntnisvermögen war zu achten: das Wie der Erkenntnis stand zur Erörterung, und aus dem Verlauf derselben mußte sich ergeben, in welchen Grenzen von einem Was der Erkenntnis geredet werden könne.

Indem nun aber dieser Weg in Deutschland eingeschlagen wurde, betrat man ihn nicht ohne bestimmte, der geistigen Vergangenheit der letzten Jahrhunderte entstammende Neigungen und Absichten.

Eng war in Deutschland, bei weitem enger als in Frankreich und England, noch während des 17. und 18. Jahrhunderts das Verhältnis zwischen Theologie und Philosophie gewesen. Man hatte sich deshalb daran gewöhnt, alle erkenntnistheoretischen Probleme alsbald in Beziehung zu setzen zu den Vorstellungen mindestens über natürliche, oft auch über geoffenbarte Religion.

Und weiter: was man prüfen wollte, war entsprechend den damals herkömmlichen Tendenzen nicht bloß der deutschen, sondern fast aller europäischen Philosophie nicht eigentlich das empirische, sondern das metaphysische Erkenntnisvermögen: gibt es angeborene, von aller Erfahrung unabhängige Begriffe, ist eine erkenntnismäßige Sicherheit in Sachen der Metaphysik denkbar: das sind die Fragen, welche die Zeitgenossen zunächst bewegten; und es galt noch allgemein als eine Ketzerei, wenn Hume behauptete, die Philosophie sei vor allem „zur Erforschung des gewöhnlichen Lebens als ihres eigentlichen und wahren Gebietes" da.

Ging man aber auf dies Gebiet, das Gebiet der Erfahrungswissenschaften über, so schienen selbst sie die Erkenntnistheorie eben jetzt auf ein wenigstens ihre Erfahrung übersteigendes Gebiet zu verweisen. Denn man glaubte sich jetzt klar darüber zu sein, daß sich die einzelnen Wissenschaften erkennend nur auf die Dinge richten, mithin ihr Horizont im Erkennen an sich eingeschlossen sei. So ergab sich, da die Erkenntnistheorie sich zergliedernd auf das Erkennen als Ganzes richtet,

daß deren Horizont eben deshalb jenseits der Linie des Erkennens liegen müsse: daß er den Standpunkt der empirischen Wissenschaften übersteigen, daß er transzendental sein müsse[1].

Zog man nun aus alledem Schlüsse, so mußte man zu der Ansicht gelangen, daß es gegenüber Rationalismus wie Skeptizismus vor allem darauf ankomme, das Verhältnis unseres Erkennens zu den metaphysischen, besonders den religiösen Problemen festzustellen, sowie nicht minder dies Verhältnis zu den empirischen Wissenschaften festzulegen, insofern diese, etwa in einer reinen Mathematik und einer reinen Physik, über die Grenze der Erfahrungserkenntnis hinauswiesen. Kann die „reine Vernunft" als Inbegriff aller menschlichen Erkenntnisvermögen zur Erkenntnis in Sachen der Metaphysik sowie in Sachen einer etwaigen reinen Mathematik und Naturwissenschaft gelangen? —: das war mithin die nach dem geschichtlichen Charakter des Zeitgeistes notwendige Fragestellung, in der sich das Verlangen nach festen Grundlagen einer subjektivistischen Erkenntnistheorie ausdrücken mußte und ausdrückte.

Wir werden nun später sehen, inwiefern insbesondere Kant dieser Fragestellung in seiner Kritik der reinen Vernunft gerecht wurde. Das Problem selbst aber lag seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts in der Luft, und in sehr verschiedener Weise hat man es schon vor Kant zu lösen versucht. Im Jahre 1760 schrieb Tetens seine „Gedanken, warum in der Metaphysik nur wenige ausgemachte Wahrheiten sind", 1763 stellte die Berliner Akademie eine Preisfrage nach der Evidenz, deren die Metaphysik fähig sei, 1764 veröffentlichte Lambert sein Neues Organon, das ganz den soeben besprochenen Materien gewidmet ist, 1772 forderte Meiners eine Revision

[1] Vgl. dazu Kant, Proleg. 204 Anm.: „Das Wort transzendental bedeutet nicht etwas, das über alle Erfahrung hinausgeht, sondern was vor ihr (a priori) zwar vorhergeht, aber doch zu nichts Mehrerem bestimmt ist, als lediglich Erfahrungserkenntnis möglich zu machen. Wenn diese Begriffe die Erfahrung überschreiten, dann heißt ihr Gebrauch transzendent."

der Philosophie und suchte die Philosophie durch Psychologie zu bessern; 1775 untersuchte Lossius „die physischen Ursachen des Wahren", und 1776 übergab Tetens die philosophischen Versuche über den menschlichen Verstand der Öffentlichkeit[1].

Allein von all diesen Autoren hielt eigentlich doch nur Lambert am erkenntnistheoretischen Probleme völlig fest und kann deshalb als wirklicher Vorgänger Kants bezeichnet werden. Von den übrigen war Tetens wohl der bedeutendste; auch von Kant ist er hoch geschätzt worden; sein Buch hat beständig aufgeschlagen auf Kants Tische gelegen. Allein er war im wesentlichen nur Psycholog, und indem er auf psychologischem Wege die erkenntnistheoretischen Fragen zu beantworten suchte, geriet er auf abschüssige Bahnen bei aller Energie und Freiheit des Denkens.

Lambert dagegen ging ganz auf den Wegen einher, die dann auch Kant betreten hat; nur begrenzte er seine Untersuchungen, ein ausgezeichneter Mathematiker und Physiker, wesentlich auf die Probleme seiner Wissenschaften. Aber auch hierfür mußte er die volle, allgemeine Grundlage zu gewinnen suchen, auf der Kant später sein System aufbaute; und dies gelang ihm. Schon er hat eine klare Vorstellung davon, daß in der Erkenntnis zwei Faktoren zusammenwirken, ein ideeller, in uns gegebener, von der Erfahrung unabhängiger (die Form des Denkens), und ein empirischer, von der Wahrnehmung abhängiger (die Materie). Sie zu scheiden sei eben die Aufgabe. Und Lambert versucht das vermöge einer Anatomie gleichsam der Begriffe, er will „auf gut anatomische Art" die Begriffe sämtlich vornehmen, um zu sehen, welche von ihnen einförmig und nicht mehr auf andere zurückführbar seien. Von diesen glaubt er dann auf die ideelle Seite der Erkenntnis, die Form, gelangen zu können. In der Tat erhält er nun eine Anzahl solcher Begriffe, besonders aus der Mathematik, aber auch aus der Mechanik, z. B. die Begriffe des Bewußtseins, der Existenz, der Einheit, der Dauer, der Succession, der Solidität, der

[1] Riehl 1, 175.

Ausdehnung, der Bewegung, der Kraft, des Wollens. Und er schreitet auf der Grundlage dieser Erkenntnis schon zu dem Satze fort: „Wenn man annimmt, daß die Begriffe Zeit und Raum einfach sind, so sind sie von der Erfahrung unabhängig und folglich die Wissenschaften der Mathematik und Chronometrie, da sie weiter nichts als diese Begriffe gebrauchen, im strengsten Verstande a priori.“ [1]

Allein woran Lambert trotz aller dieser Einzeleinsichten scheiterte, das war die Schwierigkeit, diese sporadisch gefundenen reinen Begriffe nun systematisch aufzuklären, ihre Gesamtheit auf gewisse Grundprinzipien zurückzuführen und dann schließlich durch sie hindurch zu einer klaren Charakteristik unseres Denkvermögens zu gelangen.

In der Vollendung dieses Weges besteht daher auf erkenntnistheoretischem Gebiete das Verdienst Kants; und in seiner Kritik der reinen Vernunft (1781) hat er das bis dahin noch halb verschlossene Gebiet völlig erobert. Es geschah ebensosehr vermöge einer großen Schärfe des Denkens, als besonders vermöge einer außerordentlichen Umsicht der Methode. Und diese Umsicht äußerte sich vor allem in der Ablösung der bisherigen fast ausschließlich psychologischen Betrachtungsweise der Erkenntnisprobleme durch eine absolut ruhige erkenntnistheoretische Forschung.

Seelische Selbstbeobachtung war ja dem neuen Zeitalter von Anbeginn eigen gewesen; eben ihre Entwicklung konnte als eines der wichtigsten Symptome für den Eintritt des neuen Geisteslebens gelten. Aber diese Selbstbeobachtung hatte sich anfangs nicht so sehr auf die Erfahrung, als auf die Stimmung bezogen; Empfindungen hatte man zergliedert, Empfindungen auf den Ursprung ihres Wesens zurückzuverfolgen gesucht. Es war jene Haltung des Gemütes gewesen, die, an sich fruchtbar genug, zu den psychologischen und ästhetischen Untersuchungen von Creutz bis auf Sulzer und darüber hinaus geführt hatte.

[1] I, 423 zit. Sommer S. 147.

Demgegenüber ging nun Kant, hierin auch Lambert noch weit überragend, von einer höheren, ruhigeren Stufe der Selbstbeobachtung aus. Nicht die Empfindungen und Gefühle suchte er in unvollkommener Untersuchung zu zergliedern oder gar auf den Ort ihres Ursprungs zurückzuverfolgen; die eigentlich psychologische Forschung lag ihm fern. Vielmehr das Produkt der menschlichen Geistestätigkeit wollte er zerfasern, um zu tieferer Einsicht in das Wesen unseres Geistes zu gelangen; die Erfahrung, die Begriffe, sollten auf ihren Zusammenhang und eventuell ihre Zusammensetzung hin untersucht werden. Kant war damit der Vertreter einer neuen Periode ruhigerer seelischer Betrachtung, welche den ersten bewegten Jahrzehnten des subjektivistischen Zeitalters nicht mehr angehörte, sondern ihnen folgte: es ist die Stellung, auf der unter anderem auch im Tiefsten sein Gegensatz zu Herder beruht.

Von diesem Standpunkt der Betrachtung aus meinte nun Kant zunächst, „es könne wohl sein, daß selbst unsere Erfahrungskenntnis ein Zusammengesetztes aus dem sei, was wir durch Eindrücke empfangen und dem, was unser eigenes Erkenntnisvermögen (durch sinnliche Eindrücke bloß veranlaßt) aus sich selbst hergibt, welchen Zusatz wir von jenem Grundstoffe nicht eher unterscheiden, als bis lange Übung uns darauf aufmerksam und zur Absonderung desselben geschickt gemacht habe". Und eben auf diese Absonderung, und zwar ihre Untersuchung in ganz systematischer Weise, kam es ihm an; und so lautete seine Hauptfrage: welches waren die „Zusätze"?

„Lasset von Eurem Erfahrungsbegriffe eines Körpers alles, was daran empirisch ist, nach und nach weg: die Farbe, die Härte oder Weiche, die Schwere, selbst die Undurchdringlichkeit, so bleibt doch der Raum übrig, den er (welcher nun ganz verschwunden ist) einnahm, und den könnt Ihr nicht weglassen." Also, folgert Kant, ist der Raum ein von Euch gemachter Zusatz Eures nicht weiter auflösbaren, vor den Dingen schon bestehenden, über sie hinausgehenden Anschauungsvermögens. „Ebenso, wenn Ihr von Eurem empirischen Begriffe eines jeden

körperlichen oder nicht körperlichen Objektes alle Eigenschaften weglaßt, die Euch die Erfahrung lehrt, so könnt Ihr ihm doch diejenige nicht nehmen, dadurch Ihr es als Substanz oder einer Substanz anhängig denkt (obgleich dieser Begriff mehr Bestimmung enthält als der eines Objektes überhaupt); Ihr müßt also, überführt von der Notwendigkeit, womit sich dieser Begriff Euch aufdrängt, gestehen, daß er in Eurem Erkenntnisvermögen a priori seinen Sitz habe."

Nach dem in diesen Fällen angewandten Prinzip der Aussonderung ist nun Kant allgemein verfahren. „In der transszendentalen Ästhetik" [1] äußert er ziemlich zu Beginn der Untersuchungen über die reine Vernunft, „werden wir zuerst die Sinnlichkeit isolieren, dadurch, daß wir alles absondern, was der Verstand durch seine Begriffe dabei denkt. Zweitens werden wir von dieser noch alles, was zur Empfindung gehört, abtrennen, damit nichts als reine Anschauung und die bloße Form der Erscheinungen übrigbleibe, welches das einzige ist, das die Sinnlichkeit a priori liefern kann. Bei dieser Untersuchung wird sich finden, daß es zwei reine Formen sinnlicher Anschauung als Prinzipien der Erkenntnis a priori gebe, nämlich Raum und Zeit."

Raum und Zeit sind demgemäß Kant an sich, außer dem Subjekte, nichts; sie sind nur die Formen, in denen alle von uns angeschauten Gegenstände sich finden, Formen, die angewandt werden, sobald uns Gegenstände für unsere Wahrnehmung gegeben sind. Raum und Zeit gehören deshalb nach Kant weder zu der Materie der Empfindung, wie Locke vorausgesetzt hatte, noch sind sie a priori in uns liegende, völlig ohne sinnliche Grundlage denkbare Begriffe, wie sie die rationalistische Philosophie in der Regel aufgefaßt hatte. Sie sind vielmehr durchaus anschaulich, da sie unmittelbar in jede sinnliche Wahrnehmung eingehen und ohne eine solche gar nicht vorgestellt werden können, haben aber zugleich eine

[1] D. h. der Lehre von der über die bloße Erfahrung hinausgehenden Empfindung.

von der Empfindung wesentlich verschiedene Bedeutung, da sie ordnende Formen der Empfindung sind.

Aber neben den reinen Anschauungsformen hat unsere Seele nach Kant auch noch reine Begriffsformen. Diese doppelte Ausstattung erklärt sich bei Kant, der in diesem Punkte unmittelbar in der zeitgenössischen Psychologie wurzelt, aus dem Charakter unseres Seelenlebens. Dies nimmt nämlich einmal Vorstellungen in sich auf, indem es von außen her irgendwie affiziert wird, ist also anschauend rezeptiv; anderseits aber bringt es auch aus sich, den Wahrnehmungsstoff bearbeitend, selbsttätig Vorstellungen hervor, indem es denkend verschiedene Vorstellungen einer gemeinschaftlichen unterordnet.

Der Rationalismus hatte freilich im Grunde als spontane Geisteskraft nur den Verstand anerkannt: sinnliche Anschauung war ihm eine an Klarheit und Deutlichkeit zurückstehende Funktion des Verstandes gewesen. Der Sensualismus dagegen hatte seit Locke nur eine rezeptive Sinnlichkeit anerkannt; ihm war Verstandestätigkeit nur eine höhere Ausbildung sinnlicher Eindrücke. Kant nimmt ihnen gegenüber zwei selbständige Quellen unserer Erkenntnis an: Sinnlichkeit und Verstand; diese gibt die Gegenstände, jener denkt und verbindet sie. Damit beseitigt Kant die Wolffsche Hierarchie der oberen und unteren Erkenntnisvermögen. Nach ihm sind beide Erkenntnisvermögen Wolffs vielmehr koordinierte Teile der menschlichen Vernunft; sie müssen zusammenwirken, um Erkenntnis zustande zu bringen. „Die quantitative Differenz der mehr oder minder großen Klarheit wird durch eine prinzipielle Trennung ersetzt. Die Sinnlichkeit macht aus den Eindrücken Erscheinungen, der Verstand aus den Erscheinungen Erfahrungen.“ [1]

Indem aber der Verstand aus den Erscheinungen Erfahrungen macht, spricht er Urteile aus. Daher versteht es sich, daß man die reinen Begriffsformen, die Stammbegriffe oder, wie Kant sie auch nennt, die Kategorien — die zweite

[1] Dessoir I², 320.

Art unserer aprioriſchen Ausſtattung neben den Anſchauungsformen — wird finden können, indem man die aus der Logik bekannten Urteilsformen durchgeht. Indem Kant dies tut, ergeben ſich ihm folgende Gruppen der Stammbegriffe: Einheit, Vielheit, Allheit; Realität, Negation, Limitation; Subſtantialität und Inhärenz, Kauſalität und Dependenz, Gemeinſchaft und Wechſelwirkung; Möglichkeit und Unmöglichkeit, Daſein und Nichtſein, Notwendigkeit und Zufälligkeit. In dieſen Stammbegriffen alſo, als etwas durch die ſeeliſchen Funktionen in uns der Aufnahme der Wahrnehmungen Hinzugefügtem, ſind wir allein imſtande, Wahrnehmungen zu Erfahrung zu verarbeiten. Und dieſe Begriffe umfaſſen das ganze Gebiet dieſer Art ſeeliſcher Funktionen, denn ſie ſind aus der allumfaſſenden Logik abgeleitet. Erſchöpft ſind freilich mit ihnen die reinen Begriffe des Verſtandes inſofern noch nicht, als ſich aus ihnen noch eine große Anzahl weiterer reiner Begriffe würde ableiten laſſen, z. B. aus der Kauſalität die Begriffe des Leidens, des Handelns, der Kraft. Indes Kant nimmt in der Kritik der reinen Vernunft dieſe Ableitung, die an ſich nicht ſchwer iſt, nicht vor; es genügt ihm, die prinzipielle Grundlegung zu vollziehen; und erſt ſpäter, in ſeinen Vorleſungen, hat er das ganze Syſtem in ſeine Einzelheiten verfolgt.

Was aber hatte ſich nun für Kant bisher im ganzen ergeben?

Unſere ſeeliſchen Vorgänge waren jetzt in ihre einzelnen Funktionen aufgelöſt; es hatte ſich unterſcheiden laſſen, inwiefern in unſerem „Gemüt“, wie Kant unſeren ſeeliſchen Organismus als Ganzes nennt, die Wahrnehmung eine Rolle ſpielt und inwieweit neben ihr Momente in Betracht kommen, die der Seele ſelbſt als ihr vor aller Erfahrung gegebene objektive Formen innewohnen. Dabei hatte ſich herausgeſtellt, daß, ſetzen wir einen einfachen ſinnlichen Eindruck auf die Seele voraus, eine Einwirkung des Lichtes z. B. oder eines Schalles, die Seele ſich ihm gegenüber folgendermaßen verhält: erſtens: ſie nimmt dieſen Eindruck einfach als Emp-

findung auf; und zweitens: sie bringt diese Empfindung unter die von ihr aus eintretenden sinnlichen Formen sowohl der Raum- und Zeitanschauung als auch der Stammbegriffe des Verstandes. Aus diesem Vorgange folgt dann, daß wir vermöge unserer seelischen Stammpotenzen nicht die außer uns gegebenen Dinge an sich, sondern nur unsere Empfindungen von diesen verarbeiten: die Dinge an sich, wie sie objektiv, nicht durch das Medium unserer Empfindungen betrachtet angenommen werden müssen, bleiben uns verschlossen.

Für unsere Erkenntnis aber, wie sie auf den Empfindungen beruht, war doch die Frage noch viel wichtiger, wie denn unsere Seele zu der Fähigkeit der Aufnahme dieser Empfindung in Zeit und Raum und ihrer Ordnung unter Stammbegriffe zu gelangen vermöge? Und da ergab sich die Antwort: offenbar nur vermöge irgendwelcher Einheit der Seelenkräfte überhaupt, also vermöge eines einheitlichen Bewußtseins. Dieses Bewußtsein mußte es sein, das in sich die Stammformen der Anschauung und der Begriffe als Potenzen vereinigte und alles Mannigfaltige, das ihm die Erfahrung entgegenbringt, den Bedingungen dieser Einheit, eben den Stammformen unterwarf. Demnach erschienen dann die Empfindungen an sich als unter gar keinem Gesetze der Verknüpfung, außer dem, das das verknüpfende Bewußtsein vorschrieb. „Verbindung ist nicht in den Gegenständen und kann von ihnen nicht etwa durch Wahrnehmung entlehnt und in den Verstand dadurch allererst aufgenommen werden, sondern ist allein eine Verrichtung des Verstandes, der selbst nichts weiter ist, als das Vermögen a priori zu verbinden und das Mannigfaltige gegebener Vorstellungen unter die Einheit des Bewußtseins (der Apperzeption) zu bringen, welcher Grundsatz der oberste der ganzen menschlichen Erkenntnis ist.“ [1]

Allein unser Bewußtsein bildet nun, vermöge der Anschauungs- und Begriffsformen, nicht bloß an der Hand der Erfahrung Urteile. Vielmehr besitzen wir in dem Vorrat

[1] Zit. Überweg-Heinze, Neuzeit I[9] S. 288.

unserer Urteile nach Kant auch eine ganze Anzahl von solchen Urteilen, die evidentermaßen ohne den Anteil der Erfahrung zustande gekommen sind: nämlich alle die Urteile, die wir als streng allgemein und notwendig empfinden. Denn die Erfahrung ist stets begrenzt, kann also weder streng allgemeine noch notwendige Urteile liefern.

Woher kommen nun, so fragt Kant, diese vor aller Erfahrung liegenden „aprioristischen" Urteile? Für die Beantwortung dieser Frage wird der von Kant besonders betonte Unterschied zwischen analytischen und synthetischen Urteilen wichtig. Analytische Urteile sind Erläuterungsurteile; sie breiten nur die in dem beurteilten Gegenstand gelegenen Eigenschaften auseinander; so löse ich z. B. in dem analytischen Urteile „der Körper ist ausgedehnt" nur die Vorstellung des Körpers in ihre Merkmale auf, um unter diesen das Merkmal der Ausdehnung zu finden. Die analytischen Urteile beruhen also alle auf dem Satze A ist gleich A. Von diesem Satze aber ist klar, daß er vor aller Erfahrung gegeben ist; der Apriorismus aller analytischen Urteile macht also nicht die geringsten Schwierigkeiten.

Den analytischen Urteilen stehen nun die synthetischen gegenüber. Das sind Erweiterungsurteile. Um z. B. zu urteilen „der Körper ist schwer", muß ich den Druck des Körpers erfahren haben und die Vorstellung dieses Druckes mit der Vorstellung des Körpers vereinigen, denn von der Schwerwirkung des Körpers ist im bloßen Begriff des Körpers nichts enthalten. Im synthetischen Urteil wird also nicht ein und dieselbe Vorstellung analysiert, sondern verschiedene Vorstellungen werden miteinander verbunden, synthesiert.

Nun gibt es eine gewaltige Anzahl von synthetischen Urteilen, die sicherlich aus der Erfahrung stammende Vorstellungen verbinden: z. B. die Blätter sind grün, der Himmel ist blau usw. Alle diese Urteile sind nicht allgemein und notwendig. Blätter können auch rot, der Himmel kann auch grau sein. Aber — und das ist für ihn das Entscheidende — Kant findet, daß neben diesen erfahrungsmäßigen synthetischen

Urteilen auch solche vor aller Erfahrung, mithin auch allgemeine und notwendige synthetische Urteile vorkommen, oder wenigstens solche synthetische Urteile, die, wenn auch nicht ohne alle Beziehungen zur Erfahrung in uns gegeben, so doch derart für uns allgemein sind, daß sie sich da, wo wir Erfahrungen machen, stets mit dem Erfahrungsinhalt verbinden.

Hierhin rechnet Kant u. a. die meisten mathematischen Urteile, z. B. den Satz, daß zwei Seiten eines Dreiecks zusammen größer sind als die dritte, aber auch die meisten Sätze der reinen Physik, z. B. den Satz, daß die Quantität der Materie in allen Umformungen der körperlichen Welt unveränderlich sei. Und auch die metaphysischen Urteile sind nach Kant wenigstens ihrer Absicht gemäß Urteile, die vor aller Erfahrung gelten sollen: z. B. der Satz, daß die Welt endlich oder der, daß sie unendlich sei.

Aber mag es nun um die metaphysischen Urteile dieser Art einstweilen bestellt sein wie es wolle: für die Mathematik und die reine Naturwissenschaft stand Kant das Dasein synthetischer Urteile vor aller Erfahrung fest. Das aber war der Zusammenhang und der Umstand, auf dessen Anerkennung eben die deutsche Erkenntnistheorie gegenüber der skeptisch englischen hindrängte; und darum suchte Kant ihn auf alle Fälle und mit allen Mitteln als richtig zu erweisen. Er ging dabei der Hauptsache nach von den folgenden Betrachtungen aus:

Die Formen der Anschauung, Raum und Zeit, sind sinnlichen Charakters, sie sind Mannigfaltigkeitsformen, in die das Gegebene sich einpaßt. Die Formen des Verstandes dagegen, die Stammbegriffe, sind logisch; sie fassen zusammen. Dementsprechend beruht die Anwendung der Anschauungsformen, wie wir schon wissen, auf dem rezeptiven, die Anwendung der Verstandesformen auf dem spontanen Vermögen des Bewußtseins. Aber zwischen beiden Vermögen steht nun noch ein drittes, rezipierend spontanes zugleich, das Vermögen der schöpferischen Zusammenfassung dessen, was das Bewußtsein irgendwie erfaßt hat. Dieses Vermögen besteht nun natürlich

auch bereits vor aller Erfahrung, und es könnte darum schon an sich, durch bloße Verknüpfung der Stammbegriffe und der Stammanschauungen, zu wirken suchen. Allein das Ergebnis würden dann nur Phantasmen sein, zudem tritt ja Anschauung und Verstand tatsächlich erst an der Hand der sinnlichen Wahrnehmung in Aktion. Die Vorstellung einer solchen Tätigkeit des schöpferischen Vermögens vor aller Wahrnehmung ist also müßig. Jedenfalls aber tritt dies Vermögen von dem Augenblicke an, da Anschauungs- und Verstandesformen in Gemeinschaft mit der Wahrnehmung der Welt außer uns Erfahrungen zu wirken beginnen, in ganz bestimmten Grenzen in Wirkung, indem es unseren Wahrnehmungen innerhalb der Anschauungs- und Verstandesschranken, aber jenseits der Erfahrungsmöglichkeit, einen allgemeinen und notwendigen Ausdruck zu geben sucht. Dieser Ausdruck, in synthetischen Urteilen a priori gewonnen, ist deshalb unabhängig von aller Erfahrung seiner Gültigkeit nach, nicht aber nach seiner Bedeutung: Bedeutung oder Erkenntniswert erhalten diese Urteile für uns vielmehr erst durch ihre Anwendbarkeit auf die Erfahrung.

Synthetische Urteile a priori sind nun nach Kant die Vorgänge, in welchen reine Mathematik und reine Naturwissenschaft möglich werden, Wissenschaften also, die nach der Anschauung der Zeit vor jeder möglichen Erfahrung lagen.

Mit dem Nachweise der Möglichkeit, d. h. der Denkbarkeit reiner Mathematik und reiner Naturwissenschaft auf Grund synthetischer Urteile a priori hatte Kant dem Bedürfnisse einer neuen, wahrhaft subjektivistischen Erkenntnistheorie nach der einen Seite hin genügt: innerhalb der seelischen Veranlagung des Subjektes selbst schien die Stelle gefunden zu sein, auf die hin konkrete Wissenschaften des Notwendigen und Allgemeinen gegründet werden konnten. Es war damit das Verständnis der Flucht der Erscheinungen aus dieser Flucht in das Innere des Subjekts verlegt; und Kant erschien als der Kopernikus des erkenntnistheoretischen Gebietes, wie er sich denn selbst als solchen bezeichnet hat: eben das Subjekt gab jetzt der Welt der Erscheinungen, wie es diese verstand, seine

Normen und machte sie sich von seinem Zentrum aus untertan: der Mensch ward zum Gesetzgeber der Natur. Und hiermit erschien dann die Menschheit auch im Tiefsten nicht mehr als eine mechanische Summation persönlicher Mikrokosmen, die ohne unmittelbare Verbindung miteinander dastehen, sondern als eine Sammlung von Personen, deren Bewußtsein zwar subjektiv, doch gleichartig gebildet ist und auf die gleiche und darum gemeinsam tätige Auswirkung derselben Außenwelt gegenüber angewiesen erscheint.

Allein die Lehre Kants griff noch weiter.

Die Verstandestätigkeit, insofern sie uns vermöge der reinen Anschauungs- und Begriffsformen die Einheit der Erscheinungen subjektiv vermittelt, war ihm nicht die höchste Funktion unseres Bewußtseins. Vielmehr empfindet der Mensch nach ihm das Bedürfnis, über die bedingte, weil immer mit einer endlichen und darum lückenhaften Erfahrung verknüpfte Erkenntnis des Verstandes hinaus das Unbedingte zu finden.

Und dies Bedürfnis wurzelt in der Einsicht, daß das Bedingte niemals gänzlich verstanden erscheint, wenn nicht alle seine Bedingungen bekannt sind. Die Summe aller Bedingungen aber ist eben das Unbedingte.

Diesem Streben wird nun nach Kant eine letzte und oberste Kraft unseres Bewußtseins gerecht, die Vernunft. Sie ist es, die über die Gegebenheiten der Erfahrung hinaus aus den Begriffen des Verstandes die letzten, in sich unbedingten Gründe aller Erscheinungen zu ermitteln sucht, die Ideen, Vernunftbegriffe, die als solche unbedingte Gründe keinen ihnen kongruierenden Gegenstand in der Erfahrung haben, und die mithin ebenso unbeweisbar als praktische Erfordernisse unseres höheren Selbstbewußtseins und Gegenstände unseres Glaubens sind.

Als solche oberste Begriffe der Vernunft, als eines Vermögens der Hervorbringung von Paralogismen und transszendenten Begriffen, erscheinen Kant vor allem die Idee der Seele als der absoluten Einheit des denkenden Subjekts, die Idee der Welt als der absoluten Reihe der Bedingungen der

Erscheinung und die Idee der Gottheit als der absoluten Einheit aller Gegenstände des Denkens überhaupt oder als des alle Realität in sich befassenden Wesens.

Es sind die Begriffe, welche bisher den Mittelpunkt aller metaphysischen Doktrinen, zuletzt noch der rationalen Kosmologie, Psychologie und Theologie gebildet hatten: und in allen diesen Doktrinen bisher als dem Verstande beweisbar hingestellt worden waren. Demgegenüber führte Kant jetzt aus, daß weder ein Gottesbeweis, noch ein Beweis kosmologischer Ideen, wie man diese auch gestalten möge, noch ein Beweis für das Dasein und die Unsterblichkeit der Seele je gelungen sei noch künftig gelingen werde: endgültig glaubte er die Metaphysik in dem bis dahin gebräuchlichen Sinne des Wortes vernichtet zu haben.

Aber keineswegs zugunsten einer sensualistischen oder materialistischen Weltanschauung. Nein: die großen Ideen sollen nun erst recht gelten, aber freilich allein in ihrem rechten Verstande, im Verstande des Glaubens. Hinweggeräumt sah Kant damit den Schutt des alten angeblichen Wissens des metaphysischen Rationalismus, das die Seele gebunden hatte, ohne sie zu befriedigen; heraufführen wollte er seiner Umwelt ein neues Zeitalter, in dem jede denkende Seele sich selbst, bei aller Freiheit der Einzelvorstellung, in gläubiger Begeisterung diejenigen Ideale aufbauen sollte, die in der einmal vorhandenen, für uns notwendigen Konstruktion des menschlichen Bewußtseins gegeben seien.

Es sind die letzten Gedanken seiner Erkenntnistheorie. Sie weisen über das theoretische Gebiet hinaus, hinein in das anders geartete, praktische Gebiet der Bedürfnisse des Gemütes.

5. Was war nun mit der Kantschen Erkenntnistheorie gewonnen?

Der alte Rationalismus hatte die Möglichkeit der Erkenntnis auf die angeborenen Ideen begründet, die er vermöge der Annahme irgendwelchen Eingriffes göttlicher Kraft

der Wirklichkeit entsprechend geordnet dachte. Kant hatte demgegenüber die für uns bestehenden Notwendigkeiten des Erkennens aus der in unserem Kulturzeitalter vorwaltenden Summe von Anlagen und Fähigkeiten unseres Geistes nachgewiesen und dabei besonders die Erkenntnisvorgänge beleuchtet, die sich unter dem Einflusse der heute bestehenden Erscheinungswelt in unserem Seelenleben auslösen.

Auf diese Weise war das dogmatische Element aus der Erkenntnistheorie ausgemerzt und statt seiner ein subjektivkritisches Verfahren eingeschlagen worden; und hiermit war das bisher objektiv (in Gott) vorhanden gedachte Intelligible als Summe der Begriffe der Gesetze unseres Verstandes in uns als Subjekte verlegt worden.

Mit alledem hatte Kant natürlich die Rationalität keineswegs aufgehoben oder aufheben wollen; im Gegenteil, die menschliche Vernunft blieb ihm, wie allem Rationalismus vor ihm, die sicherste Autorität im Himmel und auf Erden. Wohl aber hatte er die Rationalität vertieft, indem er sie untersuchte. Und bei dieser Untersuchung hatte sich ergeben, daß der Verstand zwar nach gewissen inneren Gesetzen Erfahrung zustande bringe und allgemeine, über die Erfahrung hinausgehende, wenn auch auf sie bezogene Wahrheiten bilde; daß aber über ihn hinaus der Mensch auch noch das Bedürfnis fühle nach metaphysischen Annahmen höchster Instanz, nach letzten unbeweisbaren, nur dem Glauben zugänglichen Bedingungen alles Bedingten, nach Forderungen, nach Postulaten seiner praktischen Vernunft.

Hier lag also ein Bedürfnis vor, das sich zwar aus der Veranlagung unserer intellektuellen Fähigkeiten erklärte, an sich indessen durchaus praktischer Natur war. Und so erschien denn Kant alles, was, obgleich die Grenze der Erfahrung überschreitend, dennoch den Inhalt für uns wertvoller Ideen ausmacht, dem Wissen entzogen und der praktischen Vernunft, dem Dafürhalten, dem Glauben überwiesen. Die damit erreichte genaue Begrenzung von Erkennen und Meinen, von Wissen und Glauben, von theoretischem Verstand und prak-

tischer Vernunft ist eine der bezeichnendsten Errungenschaften dieser neuen subjektivistischen Erkenntnistheorie, wie der allgemeinen subjektivistischen Erkenntnistheorie überhaupt; von Kant vornehmlich klar durchgeführt, findet sie sich doch auch früher schon in den Lehren Humes, wie sie später zu den wichtigsten Grundanschauungen der gemäßigten Vertreter des modernen Positivismus führt; einer der Grundpfeiler alles modernen Erkennens hat sie in stillem Wirken das geistige Leben des 19. Jahrhunderts auf tausend und aber tausend Gebieten beherrscht und beherrscht dieses Leben noch heute.

Ist nun aber Kant zu seinen Ergebnissen auf dem einfachsten und reinsten logischen Wege gelangt? Diese Frage bejahen könnte beinahe heißen, die subjektivistische Erkenntnistheorie Kants in der von ihm gelehrten Form als für immer gefestigt betrachten: denn einfachste logische Grundgesetze scheinen sich wenigstens im Laufe der uns geschichtlich zugänglichen Zeiten wenig oder gar nicht geändert zu haben oder zu ändern. In der Tat lebte Kant eines so zuversichtlichen Glaubens an die absolute Dauer seines Systemes, denn er meinte bei dessen Aufriß und Ausbau jede psychologische, und das heißt psychogenetische und somit zeitlich bedingte Grundlegung vermieden zu haben. Eine geschichtliche Betrachtung freilich wird diesen Glauben nicht teilen. Schon an sich steht auch den höchsten menschlichen Abstraktionen kein anderes Material zur Verfügung, als die seelische Organisation des Denkers mit ihren bleibenden Elementen einerseits, aber auch ihren geschichtlichen Grenzbestimmungen anderseits. Und bei Kant lassen sich zudem noch die psychologischen Grundlagen seiner besonderen Erkenntnistheorie klar nachweisen. Es sind, soweit die Kritik der Verstandestätigkeit in Betracht kommt, die allgemeinen psychologischen Lehren seiner Zeit, so wie sie sich mit der Entfaltung des subjektivistischen Seelenlebens ergeben hatten: die Lehren von einer rezeptiven und spontan zusammenfassenden wie einer schöpferischen, spontane und rezeptive Tätigkeit zu Höherem vereinigenden Funktion des Gemütes. Kant ist in der Anerkennung dieser Lehren nur

ein Sohn seiner Zeit; und in der Tat war ihre Aufnahme durch ihn unumgänglich, da sie ein zutreffender Ausdruck der gesamtpsychischen Disposition seines Zeitalters genannt werden konnten[1]. Nur war er in ihrer Anwendung vorsichtiger, als die Philosophen des Subjektivismus vor ihm; denn er regelte diese Anwendung durch eine möglichst weitgehende Einführung solcher erkenntnistheoretischer Momente wie sie in der gegebenen Logik herkömmlich waren: und so konnte er persönlich zu dem Glauben gelangen, alles Psychologische ausgeschieden zu haben[2].

Aber auch in seinen Aufstellungen des Denkumfangs der praktischen Vernunft, also in der Begründung des Postulats dieser Vernunft, insofern sie notwendige Ideenverbindungen zur abschließenden Vervollständigung der Ergebnisse unserer Verstandestätigkeit darbieten, ist Kant durchaus ein Kind seiner Zeit. Ja nicht bloß dies: bei dem praktischen Charakter dieser Postulate lag es auf der Hand, daß diese zugleich auch Ausdruck des persönlichen Charakters und der Lebensschicksale des Philosophen sein mußten. Wenn die Erzählung zu ihrer Darstellung übergeht, verläßt sie daher den für alle Individuen innerhalb des Diapasons eines ganzen Zeitalters durch-

[1] Vgl. schon Athenäum I, 2, 119: Man betrachtet die kritische Philosophie immer so, als ob sie vom Himmel gefallen wäre. Sie hätte auch ohne Kant in Deutschland entstehen müssen und es auf viele Weisen können. Doch ist's so besser.

[2] Die Naturwissenschaft hat Kants Lehren (namentlich durch Helmholtz) wieder aufgenommen, insofern sie den Phänomenalismus der Erscheinungswelt betreffen. Dagegen erscheinen ihr die reine Mathematik und die reine Naturwissenschaft, von der Metaphysik ganz abgesehen, unzulässig: und ebenso erkennt sie, erkennt auch die neuere Psychologie die Kantschen Raumanschauungen und Stammbegriffe nicht mehr als vor aller Erfahrung liegende Formen unseres Denkens an, sondern nur als schöpferische Synthesen des Bewußtseins heraus aus der Einzelwahrnehmung. Kant war der letzteren Auffassung unzugänglich, weil er dem genetischen Gedanken in der hierzu nötigen Konsequenz der Durchführung fern stand. Erst der evolutionistische Sinn des 19. Jahrhunderts hat die neuere psychologische Erklärung möglich gemacht.

weg gleichverbindlichen, also zeitlich objektiven Stoff einer psychologisch begründeten Erkenntnistheorie und tritt auf das persönliche Gebiet der Weltanschauung über. —

Kant ist am 22. April 1724 zu Königsberg als viertes Kind einer früher aus Schottland eingewanderten Handwerkerfamilie pietistischer Richtung geboren worden; pietistisch wurde er auch in dem Collegium Fridericianum seiner Vaterstadt erzogen. Die Universität besuchte er ebenfalls in seiner Vaterstadt, indem er sich unter Knutzens Einfluß namentlich dem Studium der Philosophie und Mathematik zuwandte. Dann war er neun Jahre in seiner Heimatprovinz als Hauslehrer tätig, um die äußeren Mittel zur Aufnahme der akademischen Laufbahn zu gewinnen, habilitierte sich darauf im Jahre 1755 an der Universität seiner Vaterstadt, blieb fünfzehn Jahre Privatdozent und wurde endlich, 1770, ordentlicher Professor der Logik und Metaphysik an dieser, nachdem er kurz zuvor Berufungen nach Erlangen und Jena abgelehnt hatte. Von da ab hat er in immer gleicher Stellung bis zu seinem Tode am 12. Februar 1804 ohne jeden weiteren äußeren Schmuck des Lebens fortgewirkt, anfangs mit einem Gehalte von 400, seit dem Regierungsantritte König Friedrich Wilhelms II. mit einem Gehalte von 620 Talern.

Einfach und eng gebunden an Heimat und Vaterstadt war also sein Leben; über Königsberg und Preußen ist er niemals hinausgekommen. Aber wunderbar reich war dies Leben nach seinem inneren Aufbau. Der geistige Horizont Kants hatte die größte Weite, die in seinem Zeitalter denkbar war; im ganzen Gebiete der Naturwissenschaften war er zu Hause; anthropologische und geographische Forschungen fesselten ihn ganz besonders trotz alles Schollensinns, und politisch lebte er in sehr entschiedener Parteinahme mit seiner Zeit; er verabscheute den Krieg, und seine Ideale waren in gewissem Sinne republikanisch; wie hat er sich für die Ziele der französischen Revolution erwärmt, wie mit den Bürgern der jungen amerikanischen Union sympathisiert gegen England!

Und auch in dem Labyrinth praktischer menschlicher Be-

ziehungen fand er sich klug zurecht; er war welterfahren, da er äußerst eingehend beobachtete, und weise, da er keine Erfahrung vorübergehen ließ, ohne ihr einen allgemeinen Grundsatz, das, was er Maxime nannte, zu entnehmen.

Vor allem freilich stand er auf sich allein. Zwar war er nicht ohne joviale Ader; seine früheren Werke zeigen alle Verheißungen eines großen Schriftstellers, vor allem die schillernden Gaben des Humors und der Fähigkeit, in anmutigem Wechsel des Ausdrucks die Darstellung körperlich zu gestalten. Auch liebte er die Geselligkeit des Mahles, das er im engen Kreise der Freunde auf drei, ja fünf Stunden auszudehnen konnte: es war der einzige Luxus, den er seinem Leben gegönnt hat.

Trotzdem war er aber weit davon entfernt, im Verkehr mit anderen aufzugehen. Bezeichnend für ihn ist vielmehr ein strenger Unabhängigkeitssinn, der eine gewisse Vereinsamung in sich schloß. Kant ist, gleich Descartes, Hobbes, Spinoza und Leibniz, unverheiratet geblieben. Er hat immer den Wunsch gehabt, in größter Stille für sich zu wohnen. Seine Neigung zur pünktlichsten Gesetzmäßigkeit der Tageseinteilung, die bis zur Pedanterie ging, war nicht denkbar ohne eine gewisse Isolierung. Die Musik, die geselligste aller höheren menschlichen Fähigkeiten, nach Goethe die Hälfte unseres Daseins, hat er eine „zudringliche Kunst" genannt. Er wollte für sich stehen.

In der Tat entwickelte er sein Unabhängigkeitsgefühl bis zum Rigorismus. Sein Abscheu vor jeder Verbindlichkeit gegenüber anderen wuchs schließlich dahin, daß er es in seinen letzten Jahren als eine der größten Gnaden seines Lebens erklären konnte, niemals einen Gläubiger gehabt zu haben. Und unabhängig sein, herrschen wollte er vor allem auch gegenüber seinem Körper. Er handelte nach dem Grundsatze seiner Schrift „Von der Macht des Gemütes, durch den bloßen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu sein". Im Knabenalter überaus schwächlich, zeitlebens von zartem Körperbau, von eingebogener Brust und schiefer Haltung, hat er gleich-

wohl die Altershöhe des Psalmisten erreicht: und seine Lebensdauer war, fast darf man es sagen, weniger ein Werk der Natur, als seines eisernen Willens.

So hat er systematisch und streng gelebt, wie er streng und systematisch geforscht hat: denselben Gesetzen unterlagen Leben und Lehre. Diese Gesetze aber waren im Grunde doch weniger Ausdruck eines überlegenen Verstandes, als einer außerordentlichen Lauterkeit des Wesens, einer festen Gewissenszucht und der zähen schottisch-preußischen Grundlage des gesamten Charakters. Frommer Sinn und innerliche Wahrhaftigkeit waren Kant ebenso anerzogen wie angeboren; und eben von ihnen her ist er zum Philosophen der Selbsterkenntnis und Selbstvertiefung geworden.

So ist denn auch kein Zweifel, daß Kant die erkenntnistheoretischen Arbeiten im Grunde seines Herzens immer nur als Vorarbeiten, als Traktate über die Methode einer künftigen praktischen Philosophie angesehen hat: hinweg über jedes Verständnis, das an die Welt der Erscheinungen auch noch so lose gebunden erschien, strebte er stetig hin zu der reinen Höhe neuer Lehren über Religion und Sittlichkeit.

Wie kurz war ihm aber schließlich die Frist für die Bewältigung dieser eigentlichen Aufgaben seines Lebens bemessen! Hatte er mit dem Jahre 1781 in der Kritik der reinen Vernunft den Ausbau seiner Erkenntnistheorie vollendet, so kostete ihm deren Verteidigung weniger gegen Angriffe als gegen Mißverständnisse noch den größten Teil der Arbeitszeit einiger nächsten Jahre. So mußte er, von leicht störbarer Gesundheit und darum, trotz aller von ihm versuchter Wahrscheinlichkeitsberechnungen, seines künftigen Alters in besonderem Grade ungewiß, nun jeden Augenblick zusammenraffen, um vorwärts zu gelangen; stets sparsam mit seiner Zeit, wurde er seit den achtziger Jahren mit ihr geizig; er erschien nun weniger gesellig; Jahre vergingen, ehe er auf einen Brief antwortete: bis endlich um 1790 die wesentliche Arbeit getan war, die er zur praktischen Philosophie für nötig hielt: 1785 war die Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, 1786 waren

die metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft, 1788 die Kritik der praktischen Vernunft, 1790 die Kritik der Urteilskraft erschienen.

Nun mochte Kant, dessen Ruhm inzwischen unaufhaltsam gestiegen war, wohl innehalten und auf das Werk seines Lebens als Ganzes zurückblicken. Was ihm übrigblieb, war nur noch eine Auseinandersetzung seines praktischen Systems mit dem vorhandenen, in Kirche und Staat positiv gestalteten Gedankeninhalt früherer Zeitalter. Er begann diese Auseinandersetzung in den neunziger Jahren mit dem Buche über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1793); aber in Berlin der „Entstellung und Herabwürdigung mancher Haupt- und Grundlehren der Heiligen Schrift und des Christentums" verdächtigt und von dem bigott-frivolen Könige Friedrich Wilhelm II. zum Stillschweigen vermahnt, zudem bald an geistiger Frische abnehmend und schließlich dem Marasmus des Alters unterliegend, hat er sie nicht mehr zu Ende führen können. Im ganzen aber liegen die Prinzipien seiner praktischen Philosophie dennoch geschlossen vor uns.

Überschaut man sie, so fällt vor allem auf, wie sehr Kant mit ihnen, trotz aller persönlichen Bedingtheit der Auffassung, doch den geistigen Bedürfnissen der achtziger und neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts überhaupt nachkam. Man sehnte sich damals heraus aus den verworrenen Strömungen eines extremen, nur sich selbst kennenden Subjektivismus, der die Welt der Erscheinungen in Schein, die Welt der Werte in Spott auflöste. Hatte nun Kant mit der Kritik der reinen Vernunft dem einen, dem theoretischen Bedürfnis dieser Richtung genug getan, so befriedigte er jetzt auch das andere, praktische, das auf die Welt der Werte gerichtet war.

Freilich geschah das nicht ohne engen Anschluß an seine Erkenntnistheorie: mit Recht sah Kant von seinem Standpunkte aus in der praktischen Philosophie nichts als eine genaue Ergänzung der theoretischen, wenn diese Ergänzung auch in ihrer besonderen Bedeutung für menschliche Lebensführung

höher zu bewerten sei. Er trug daher seine praktische Philosophie auch in genauem Zusammenhang mit der theoretischen und zwar im Sinne einer Ableitung aus dieser vor.

Da war es nun ein grundlegendes Ergebnis der Erkenntnistheorie gewesen, daß unsere Erkenntnis der Erscheinungswelt nicht eine absolute Erkenntnis ist, sondern eine relative, unserem Auffassungsvermögen entsprechende; oder objektiv ausgedrückt: daß neben der sensiblen Welt, welche Gegenstand unserer Erfahrungserkenntnis ist, eine andere Welt steht, eine intelligible, als Gegenstand einer absoluten, uns im allgemeinen unzugänglichen Erkenntnis. Indes an einer Stelle schien nun eine solche absolute Erkenntnis dennoch zugänglich, nämlich mit Hinsicht auf unser eigenes Ich. Der Mensch ist ja zunächst ein Sinnenwesen: als solches gehört er der Welt der Erscheinungen an. Aber der Mensch ist auch ein intelligibles Wesen: als solches ist er ein Wesen an sich, gehört hinein in die Welt der absoluten Erkenntnis. Was hat diese Doppelstellung nun für Folgen?

Wir haben zur sinnlichen Welt Beziehung durch das wissenschaftliche Erkennen, zur intelligibeln Welt durch das Wollen. Der Wille ist also die Tätigkeit erst unseres innersten Innern, unseres eigentlichen, hinter der Welt der Erscheinungen stehenden Wesens. Als solcher muß er natürlich ein intelligibles Vermögen sein. Kant erbringt den Nachweis hierfür, indem er ausführt, als Bedingung aller Willenshandlungen könne der Wille nicht im Sinne des Erkennens eine Erscheinung sein, denn erst seine Folgen, die Willenshandlungen seien Erscheinungen. So werde es notwendig, ihn im Sinne des Vermögens, eine Reihe von Handlungen von Anfang zu beginnen, als eine jenseits der Erkenntnistätigkeit liegende Urkraft der Seele zu betrachten.

Dieser Wille nun ist als intelligibles Vermögen frei; er steht im Gegensatze zum Zwang. Es gibt daher für seine Auswirkung keinerlei bedingende Regeln, wie sie für die Auswirkung des Verstandes in den Formen der Anschauung und der Allgemeinbegriffe vorhanden sind; er kennt nicht das

Muß. Wohl aber besteht für ihn ein regulatives Prinzip, ein Du sollst.

Dieses Du sollst ist in dem unmittelbar in uns lebenden, durch das Gewissen uns bezeugten praktischen Sittengesetze gegeben; einem Gesetz, das uns in keinem Augenblicke des Handelns mit seiner Autorität im Stich läßt, wenn wir es auch nicht zu klaren Sätzen formuliert in uns tragen[1]. Um aber zur Anwendung als regulatives Prinzip zu gelangen, setzt dieses Du sollst naturgemäß Freiheit des Willens voraus. Menschliche Selbstbestimmung nach dem kategorischen Sittengesetz ist daher Autonomie, ist Selbstherrlichkeit des Willens: denn der Wille setzt sich das Sittengesetz selbst als Gesetz. Und eine solche Selbstherrlichkeit ist mithin der für uns zu erstrebende Zustand.

Läßt sich nun aber das in uns beruhende Sittengesetz nicht noch näher bestimmen? So viel ist klar: es muß einen „durch keine sinnlichen Bedingungen zu übertragenden, ja davon gänzlich unabhängigen Bestimmungsgrund“[2] unseres Willens enthalten, d. h. es muß vor aller Erfahrung liegen. Dann aber kann es nur ein formales Gesetz sein, d. h. „ein solches, welches der (praktischen) Vernunft nichts weiter als die Form ihrer allgemeinen Gesetzgebung zur obersten Bedingung ihrer Maximen vorschreibt“[3]. Ein solches Grundgesetz findet Kant nun in dem Satze: „Handle so, daß die

[1] „Wie freilich jenes Rationelle, das Kant die praktische Vernunft und die gewöhnliche Sprache das Gewissen nennt, wie jenes einleuchtende, klare „Du sollst“, wie die spezifischen Gefühle der Achtung und Verachtung, auch der Selbstverachtung, entstehen konnten, das ist trotz aller Bemühungen der gegenwärtigen sozial-historischen Ethik noch nicht genügend klargestellt. Der Übergang von den blinden Trieben und den gewohnheitsmäßig befolgten Sitten zur bewußten Sittlichkeit erscheint doch immer wie ein Sprung, den man nur insofern abschwächen kann, als man sich das Neue in unendlich kleinen Anfängen denkt.“ So C. Stumpf, Zwei Reden [2], S. 47—48. Bei Kant wird auch nur die Frage nach der zeitlichen Entstehung des kategorischen Imperativs schwerlich aufgeworfen.

[2] K. d. pr. V. (Kehrbach) S. 95.

[3] A. a. O. S. 78.

Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne."[1] Dieser Satz bildet daher einen kategorischen Imperativ; er beruht auf dem sic volo, sic jubeo der reinen Vernunft; er ist nicht empirisch, sondern außer aller Erfahrung und darum allgemein und notwendig gegeben.

Wo der menschliche Wille diesem Gesetze nachlebt, rein in dem hehren Gefühl seiner damit zu Recht getroffenen Selbstbestimmung, da ergibt sich volles, echtes Menschenleben. Und es geht auf, es findet seinen Leitstern in der Achtung vor diesem Gesetz. „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußeren Sinnenwelt einnehme und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber zugleich mit allen seinen sichtbaren Welten) ich mich, nicht wie dort, in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne. Der erstere Anblick einer zahllosen Weltenmenge vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit, als eines tierischen Geschöpfes, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem bloßen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muß, nachdem es eine kurze Zeit (man weiß nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen. Der zweite

[1] K. d. pr. V. (Kehrbach) S. 36.

erhebt dagegen meinen Wert, als einer Intelligenz, unendlich, durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart, wenigstens so viel sich aus der zweckmäßigen Bestimmung meines Daseins durch dieses Gesetz, welche nicht auf Bedingungen und Grenzen dieses Lebens eingeschränkt ist, sondern ins Unendliche geht, abnehmen läßt." [1]

Wie mußte nun der Philosoph, der aus so erhabener Höhe die Wirkungen des kategorischen Imperativs auf Mensch und Menschenleben zu verfolgen sich anschickte, wie mußte er herabsehen auf die kleinlichen, dem sinnlichen Teile des Menschen entgegenkommenden ethischen Systeme der Vorzeit! In welchem Lichte mußten ihm, den nichts auf Himmel und Erden gut dünkte, es sei denn ein guter Wille, vor allem die begeisterungsloser Seichtigkeit entsprungenen Nützlichkeitstheorien des rationalistischen, im Versinken begriffenen Zeitalters erscheinen!

Zwar war er selbst von dieser Nützlichkeitslehre ausgegangen; noch in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts hat er einen Versuch gemacht, allgemeingültige sittliche Gesetze auf eudämonistischer Grundlage aufzufinden. Aber ihrer wahren Anerkennung hatte doch von jeher der pietistische, der subjektiv-religiöse Zug seines Herzens widersprochen, und bald war dieser Tendenz der Einfluß der Gefühlsmoral der Engländer, vor allem aber die Einwirkung Rousseaus zu Hilfe gekommen; Rousseau war es, der bei Kant der Auffassung des Einzelmenschen als einer auf sich gestellten moralischen Persönlichkeit zum Durchbruch verhalf, der zugleich freilich auch einen gegenüber der Sittlichkeit der Kultur pessimistischen Zug in Kants Denken einführte.

Von dieser Linie der Entwicklung her ergab sich für Kant in den achtziger Jahren sein eigenes Moralsystem des kategorischen Imperativs. Das gerade Widerspiel des Prinzips der

[1] K. d. pr. V. (Kehrbach) S. 193—194.

Sittlichkeit nennt es Kant in dieser Zeit, wenn das Prinzip der eigenen Glückseligkeit zum Bestimmungsgrunde des Willens gemacht werde; dieser Widerstreit würde, wäre nicht die Stimme der Vernunft in Beziehung auf den Willen so deutlich, so unüberschreitbar, selbst für den gemeinsten Menschen so vernehmlich, die Sittlichkeit gänzlich zugrunde richten; so aber kann er sich nur noch in den kopfverwirrenden Spekulationen der Schulen erhalten, die dreist genug sind, sich gegen jene himmlische Stimme taub zu machen, um eine Theorie, die kein Kopfzerbrechen kostet, aufrecht zu erhalten[1].

Kant wird warm, wenn er zwischen all seinen mühsamen Deduktionen und seinen schwerfälligen Satzgebilden mit ihren unablässigen Einschränkungen und Parenthesen auf diesen Gedankenzusammenhang kommt; und emphatisch schildert er die befreienden Vorzüge seiner Lehre. In ihr schließt eine Handlung aus Pflicht jedes andere bestimmende Motiv aus, als objektiv das Sittengesetz und als subjektiv die Achtung vor der Majestät dieses Gesetzes; und Tugend, durch Betrachtung der Würde des Vernunftgesetzes und durch Übung erworben, wird zu einer in fester Gesinnung gegründeten Übereinstimmung des Willens mit jeder Pflicht. Handeln nur aus Achtung vor dem Sittengesetze, das ist der wahre Maßstab der Sittlichkeit; alle anderen Motive, mögen sie an sich noch so edel sein, bedeuten nur einen Absturz aus den Höhen rein sittlicher Empfindung. „Pflicht!“ ruft Kant an einer besonders schönen Stelle der Kritik der praktischen Vernunft[2] aus, „du erhabener großer Name, der du nichts Beliebtes, was Einschmeichelung bei sich führt, in dir fassest, sondern Unterwerfung verlangst, doch auch nichts drohest, was natürliche Abneigung im Gemüte erregte und schreckte, um den Willen zu bewegen, sondern bloß ein Gesetz aufstellst, welches von selbst im Gemüte Eingang findet und doch sich selbst wider Willen Verehrung (wenn gleich nicht immer Befolgung)

[1] K. d. pr. V. (Rehrbach) S. 42.
[2] S. a. a. O. S. 105.

erwirbt, vor dem alle Neigungen verstummen, wenn sie gleich im geheimen ihm entgegenwirken: welches ist der deiner würdige Ursprung, und wo findet man die Wurzel deiner edlen Abkunft, welche alle Verwandtschaft mit Neigungen stolz ausschlägt, und von welcher Wurzel abzustammen die unnachläßliche Bedingung desjenigen Wertes ist, den sich Menschen allein selbst geben können? — Es kann nichts Minderes sein, als was den Menschen über sich selbst (als einen Teil der Sinnenwelt) erhebt, was ihn an eine Ordnung der Dinge knüpft, die nur der Verstand denken kann, und die zugleich die ganze Sinnenwelt, mit ihr das empirisch-bestimmbare Dasein des Menschen in der Zeit und das Ganze aller Zwecke (welches allein solchen unbedingten praktischen Gesetzen, als das moralische, angemessen ist) unter sich hat. Es ist nichts anderes als die Persönlichkeit, d. h. die Freiheit und Unabhängigkeit von dem Mechanismus der ganzen Natur, doch zugleich als ein Vermögen eines Wesens betrachtet, welches eigentümlichen, nämlich von seiner eigenen Vernunft gegebenen reinen praktischen Gesetzen . . unterworfen ist, sofern [es] zugleich zur intelligibelen Welt gehört . . . . . Diese Achtung erweckende Idee der Persönlichkeit, welche uns die Erhabenheit unserer Natur (ihrer Bestimmung nach) vor Augen stellt, indem sie uns zugleich den Mangel der Angemessenheit unseres Verhaltens in Ansehung derselben bemerken läßt, und dadurch den Eigendünkel niederschlägt, ist selbst der gemeinsten Menschenvernunft natürlich und leicht bemerklich."

Aus dieser erhabenen und rigoros selbständigen Auffassung der sittlichen Persönlichkeit folgen für Kant sittliche Vorschriften sehr entschiedener und der herkömmlichen christlichen Moral abgewandter Art: „Lasset euer Recht nicht ungeahndet von anderen mit Füßen treten. — Nehmt nicht Wohltaten an, die ihr entbehren könnt, und seid nicht Schmarotzer oder Schmeichler oder gar, was freilich nur im Grade von dem Vorigen unterschieden ist, Bettler. Daher seid wirtschaftlich, damit ihr nicht bettelarm werdet. — Als Gefühle können Liebe und Achtung nicht moralisch geboten sein; denn Gefühle

zu haben, dazu kann es keine Verpflichtung durch andere geben." [1]

So ergießt sich die Herbheit dieses Sittengesetzes hinab bis in einzelne Vorschriften; ein scharfer Höhenwind durchweht es; durch Welten ist es getrennt von der Sittenlehre des Rationalismus wie des späteren Positivismus. Dieser Charakter aber ist ihm gegeben durch die Apriorität des Aufbaus seiner obersten Prinzipien: über alle Erfahrung hinweg ragt es mit diesen als eine Forderung innigsten und persönlichsten Glaubens hinein in die ewigen Firnen der Metaphysik.

Auf diesem Gebiete größter Fragen jeglicher Weltanschauung aber wirkt es sich nun mit entscheidender Klarheit weiter aus.

Die Kritik der reinen Vernunft war zu dem Ergebnisse gelangt, daß eine Welt selbstherrschender Vernunft, eine Welt der Ideen jenseits jener Welt der Erscheinungen stehe, die wir durch unsere Verstandeskräfte kennen lernen, und der wir nach dem Charakter der Funktionen dieser diejenigen Gesetze geben, die sie uns verständlich machen. Und sie hatte über den wesentlichen Inhalt dieser ideologischen Welt Gedankenreihen entwickelt, in deren Mittelpunkt die Fragen nach dem Dasein Gottes, nach Freiheit und nach Unsterblichkeit standen.

Zu lösen waren diese Fragen theoretisch freilich nicht; denn das menschliche Erkenntnisvermögen, trotz seiner aprioriſchen Formen nur auf die Welt der Erscheinungen berechnet, erschien als unfähig, in die Welt der wahren Wirklichkeit einzudringen. Diese Welt galt vielmehr, wie wir inzwischen belehrt worden sind, als zugänglich nur vermittelst des vernünftigen Willens, der Sittlichkeit. So können auch seine großen Probleme, Gott, Freiheit, Unsterblichkeit, erschlossen werden nicht auf dem Wege des Erkennens, sondern nur auf dem Wege der sittlichen Forderung. Gott, Freiheit, Unsterblichkeit bestehen mithin für uns nur, weil sie Forderungen unseres sittlichen Willens sind; und erst in diesem Gedanken

[1] Heinze-Überweg III[9], 1, 315.

erhalten alle Annahmen und Ideen der theoretischen Vernunft über diese Gegenstände für uns objektive Gültigkeit.

Zu Forderungen aber unseres vernünftigen Wollens, unseres sittlichen Bewußtseins werden diese Ideen vor allem durch das Eingreifen der Teilidee der menschlichen Freiheit. Freiheit als die Kausalität unseres Ich, insofern dieses nicht der Welt der Erscheinungen, sondern der intelligibeln Welt angehört, war, wie wir uns erinnern, einer der Grundbegriffe der Ethik des kategorischen Imperativs. Diese Freiheit zieht nun den Glauben an die Unsterblichkeit und an Gott als ihre Konsequenz nach sich, und zwar in dem folgenden Zusammenhange:

Freiheit unter der selbstbestimmenden Herrschaft des kategorischen Imperativs bedeutet ständige Annäherung unseres Willens an das Sittengesetz, und die Forderung, daß diese Annäherung einmal eine vollkommene sei. Nun wissen wir aber, daß eine solche Vollkommenheit, welche Heiligkeit bedeuten würde, keinem vernünftigen Wesen der Sinnenwelt in keinem Zeitpunkte seines Daseins möglich ist; vielmehr sehen wir im besten Falle nur einen unendlich langsamen Fortschritt in der Annäherung an diesen Zustand. Da ist es denn unmöglich, daß dieses Fortschreiten mit dem Tode aufhöre. Es muß ins Unendliche fortdauern, was nur unter der Bedingung einer unendlich fortdauernden Existenz der Persönlichkeit desselben vernünftigen Wesens möglich ist.

Der Begriff der Freiheit fordert aber auch den praktischen Gottesglauben. Das Sittengesetz nämlich, als ein Gesetz der Freiheit, gebietet kategorisch, d. h. ohne Rücksicht auf irgendwelche Bestimmungsgründe, die uns etwa vom Standpunkte einer eudämonistischen Moral nahetreten könnten. Gleichwohl fordern wir einen Zusammenhang zwischen Tugend und Glückseligkeit. Er kann nur gewährleistet werden durch einen regulierenden göttlichen Eingriff, setzt mithin den Glauben an die Güte und Gerechtigkeit eines Gottes voraus als eines obersten vernünftigen Wesens, das seinem Charakter nach nicht umhin kann, den würdigen Gebrauch der Freiheit mit Glückseligkeit zu lohnen.

Man sieht, wie die Konsequenzen der Kantschen Ethik unmittelbar hinüberführen auf das Gebiet der Theologie, ja der Religion. Aus der ganzen Auffassung der Sittlichkeit bei Kant ergibt sich von neuem und in voller Übereinstimmung mit der Kantschen Erkenntnistheorie, daß Glauben niemals ein Ergebnis des Erkennens, sondern immer nur Ergebnis des Wollens sein kann. Der Begriff des höchsten Gutes aber, als des durch Gott gewährleisteten Objekts und Endzwecks aller Sittlichkeit, unterstellt zugleich das Sittengesetz der Einwirkung Gottes; und unsere Pflichten erscheinen von nun ab als göttliche Gebote[1]. Damit besteht denn alle Religion darin, „daß wir Gott für alle unsere Pflichten als den allgemein zu verehrenden Gesetzgeber ansehen“[2]; und ist „alles, was außer dem guten Lebenswandel der Mensch noch tun zu können vermeint, um Gott wohlgefällig zu sein, bloßer Religionswahn und Afterdienst Gottes“[3]: so z. B. die Anwendung besonderer Gnadenmittel oder die Auffassung des Gebets vom Standpunkte eines Wunsches, der auf Erhörung gerichtet ist.

Die Religion aber, in diese Grenzen eingeschrieben, kann durchaus Vernunftreligion sein: die natürliche Religion als Moral verbunden mit dem Begriffe Gottes als moralischen Welturhebers und bezogen auf die Unsterblichkeit der Seele „ist ein reiner praktischer Vernunftbegriff, der ungeachtet seiner unendlichen Fruchtbarkeit doch nur so wenig theoretisches Vernunftvermögen voraussetzt, daß man jeden Menschen von ihr praktisch hinreichend überzeugen und wenigstens die Wirkung derselben jedermann als Pflicht zumuten kann“. Religion in diesem Sinne hat also das große Erfordernis der wahren Kirche, nämlich der Geeignetheit zur Allgemeinheit für sich[4].

Die natürliche Religion ist darum der natürliche Kern jeder geoffenbarten Religion; und es besteht mithin die Möglichkeit, diese jederzeit, unter Beihilfe der nötigen gelehrten

[1] K. d. pr. V. (Kehrbach) S. 155.

[2] Religion innerh. d. Gr. d. bl. Vern. S. 108, vgl. S. 164.

[3] A. a. O. S. 184.

[4] Religion innerh. d. Gr. d. bl. Vern. S. 168.

Interpretationsmittel, auf die Sätze der natürlichen Religion zurückzuführen. Zu diesem Zwecke ist es zulässig, die geoffenbarten Religionen durchgängig in einem Sinn zu deuten, der mit den allgemeinen praktischen Regeln einer reinen Vernunftreligion zusammenstimmt. „Denn das Theoretische des Kirchenglaubens kann uns moralisch nicht interessieren, wenn es nicht zur Erfüllung aller Menschenpflichten als göttlicher Gebote (was das Wesentliche aller Religion ausmacht) hinwirkt. Diese Auslegung mag uns selbst in Ansehung des Textes (der Offenbarung) oft gezwungen scheinen, oft es auch wirklich sein, und doch muß sie, wenn es nur möglich ist, daß dieser sie annimmt, einer solchen buchstäblichen vorgezogen werden, die entweder schlechterdings nichts für die Moralität in sich enthält oder diesen ihren Triebfedern wohl gar entgegenwirkt." [1]

Kant hat dementsprechend in seinem Buche über die „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" es selbst versucht, eine solche Umdeutung der Hauptlehren der christlichen Offenbarung zu geben, nämlich der Lehren vom Sündenfall, von der Erlösung und vom Reiche Gottes auf Erden. Die Lehre von der Auferstehung und Himmelfahrt dagegen hat er ausdrücklich weggelassen: denn sie kann nach ihm zur Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft nicht benutzt werden, da sie auf der Voraussetzung der Materialität aller Weltwesen beruhe, d. h. eines Begriffes, der zwar der sinnlichen Vorstellungsart der Menschen sehr angemessen, der Vernunft aber in ihrem Glauben an die Zukunft lästig sei [2]. Dagegen suchte er für die Erlösungslehre eine Vermittlung mit der Eigenart und den Forderungen der natürlichen Religion.

Und er fand sie darin, daß „in der Erscheinung des Gottmenschen nicht das, was von ihm in die Sinne fällt, oder durch Erfahrung erkannt werden kann, sondern das in unserer Vernunft liegende Vorbild, welches wir dem letzteren unter-

[1] Religion innerh. d. Gr. d. bl. Vern. S. 116.
[2] A. a. O. S. 138 Anm.

legen . . eigentlich das Objekt des seligmachenden Glaubens" sei, und ein solcher Glaube erschien ihm dann „einerlei mit dem Prinzip eines Gott wohlgefälligen Lebenswandels" [1]. Oder wie er den Unterschied einmal besonders anschaulich bezeichnet: „Der Satz: Man muß glauben, daß es einmal einen Menschen, der durch seine Heiligkeit und Verdienst sowohl für sich . . als auch für alle anderen genug getan, gegeben habe, . . um zu hoffen, daß wir selbst in einem guten Lebenswandel, doch nur kraft jenes Glaubens, selig werden können, dieser Satz sagt ganz etwas anderes als folgender: man muß mit allen Kräften der heiligen Gesinnung eines Gott wohlgefälligen Lebenswandels nachstreben, um glauben zu können, daß die (uns schon durch die Vernunft versicherte) Liebe desselben zur Menschheit, sofern sie seinem Willen nach allem ihren Vermögen nachstrebt, in Rücksicht auf die redliche Gesinnung den Mangel der Tat, auf welche Art es auch sei, ergänzen werde." [2]

Man sieht den ganzen Abstand dieser Lehre nicht bloß von der katholischen, nein auch von der altevangelischen Auffassung etwa Luthers: keine Gnadenmittel, keine besondere Person eines Mittlers überhaupt; Selbstverantwortung und Selbsterlösung wenigstens im Sinne subjektiver Annahme des Erlöstseins gleichviel durch welche göttlichen Mittel, Verlegung der objektiv und transzendent gedachten Heilsvorgänge des Christentums in das Subjekt im Sinne einer inneren Transzendenz: das ist die Meinung. Und in ihr tritt auch auf religiösem Gebiete jenes starke Selbstbewußtsein des Subjekts zutage, das Selbstbewußtsein des neuen seelischen Zeitalters, dem Kant einmal in dem Zitate aus Persius Ausdruck gegeben hat:

Quod petis, in te est: cur te quaesiveris extra?

Kant aber sah die Zeit dieses neuen Glaubens nahe herbeigekommen; ausdrücklich erklärte er von allen bekannten Zeit-

[1] Religion innerh. d. Gr. d. bl. Vern. S. 127.
[2] A. a. O. S. 128.

altern der Kirchengeschichte sein Zeitalter für das beste; zwar nicht auf dem gewaltsamen Wege einer äußeren Revolution, wohl aber auf dem einer allmählich fortgehenden Reform werde die neue Ordnung der religiösen Anschauungen durchdringen. Und es war eine Prophezeiung, deren Erfüllung zunächst sehr wohl möglich erschien. Denn Kant traf tatsächlich ein höchstes Bedürfnis der Zeit, indem er, skeptisch oder wenigstens zurückhaltend gegenüber einem strengen Abschluß des Weltbegriffs, sich anderseits, gleichsam noch ein frommer Christ, für praktische Fragen ein überweltliches Dasein Gottes vorzubehalten schien und der Kirche mit einem problematisch gedachten Dualismus entgegenkam. Und in der Tat: sehen wir nur auf die persönliche Größe und den innersten Ernst des Mannes: ist da Kant nicht in mancher Hinsicht mit einem religiösen Helden wie Luther zu vergleichen? Beide treffen sich in dem Gedanken einer Verinnerlichung des Sittlichen und Religiösen nach dem Maße ihrer Zeiten, beide suchen nach demselben, an sich ja verschiedenen Maße die Selbstherrlichkeit der Einzelperson, beide achten äußeren Erfolg gering und sind entschiedene Verteidiger des Selbstwertes des Sittlichen, und beide führen die sittliche Anlage zurück auf Gott.

Wie dem aber auch sei: jedenfalls hingen Tausende und Abertausende gerade unter den Frommen und Gebildeten der Zeit an Kant wie an einem Erfüller der Zeiten; wie denn seine religiösen Lehren schon seit beinahe einem Menschenalter mannigfach vorbereitet waren und in Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts" schon einen auch von ihm selbst vielfach hervorgehobenen Ausdruck gewonnen hatten; und man darf sagen, daß stärker als die Lehren Kants auf religiösem Gebiete eigentlich nur noch solche Reformen gewirkt haben, die im unmittelbaren Zusammenhang mit der Kirche standen. Schwärmer aber versicherten damals, in hundert Jahren werde Kant die Reputation Christi haben, und auch nüchternen Leuten erschien der Königsberger Philosoph geradezu als der Prophet einer neuen Religion; ein „neues Licht" war, um mit Schiller zu reden, der Menschheit angezündet, und kaum noch im offenen

Widerstand, nur im stillen noch empfanden selbst Kants Gegner die Gewalt des „Allzermalmers".

Und gewiß lag, ganz abgesehen von den besonderen Zeitbedürfnissen, in der Einseitigkeit dieser Religionslehre, die an allen rituellen und kultischen Formen der Religion, an allen inneren Abhängigkeitsgefühlen und Empfindungsbedürfnissen des Menschenherzens erhabenen Schrittes vorüberzugehen schien, ein wunderbares Pathos, das mehr als zu fesseln, das zu begeistern vermochte. Die bloße Vernunftlehre der natürlichen Religion erschien hier dem Christentum aufs engste angenähert und doch zugleich auch aufs innigste verknüpft mit der sittlichen Wucht des kategorischen Imperativs: endlich wieder hörte man in der schlaffen und geistig so lange ausschweifenden Zeit entscheidend den ehernen Ruf der Pflicht; und in ihm schien der Glaube der Väter, vielfach schon wankend und durch vermeintliche Gottesbeweise wie durch den Spott eines von Frankreich herübertönenden Materialismus gleich stark zerfressen, noch einmal in neuer Form einem neuen Zeitalter gesichert.

Und eins jedenfalls war klar: den ethischen Fragen war seit Kants praktischen Lehren ein Feld der Erörterung eröffnet, wie sie es in dieser Ausdehnung seit lange nicht und selbst in den Zeiten höchster Aufklärung niemals gefunden hatten.

6. Aber war nun der Philosoph, der Denker, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am ehesten berufen, ethische Fragen, ja noch weiter: Fragen der eigentlichen Weltanschauung zu lösen, insofern diese die engeren Bereiche der Psychologie und Erkenntnistheorie überschritten? Wer diese Fragen unter vollstem Überblick über das Wesen der Zeit und all seine Ausgestaltungen zu beantworten sucht, der wird geneigt sein, sie zu verneinen. Erste Perioden neuer großer Zeitalter, wie die Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine solche war, pflegen überhaupt den Aufgaben, deren Lösung ihnen zunächst obliegt, nicht mit der kühlen Stirn des reinen

Denkers entgegenzutreten: selbst dann nicht, wenn schon der erste Rausch des Neuen vorüber ist und eine gewisse geistige Selbständigkeit gegenüber den Anforderungen eines veränderten Seelenlebens gewonnen scheint. Denn noch immer hallt das Getöse der Übergangszeit nach; noch immer ist die Bewältigung des Neuen von Pathos erfüllt; noch immer verläuft das Denken selbst enthusiastisch.

Es ist der Fall auch in den Entwicklungszeiten des Subjektivismus gewesen, von denen in diesem Bande die Rede ist; selbst nach Empfindsamkeit und Sturm und Drang blieb die Stimmung der Welt noch voll hochgemuter Erregung, und auch die philosophischen Beobachtungs- und Denkgewohnheiten standen im Zeichen des Enthusiasmus. Man muß sich das dauernd vergegenwärtigen, will man die Jahre des Klassizismus — und später erst recht wiederum die der Romantik — vor allem auch in ihrer philosophischen Bedeutung verstehen; und man muß unter dem Eindrucke dieses Zusammenhanges es nicht bloß als möglich, sondern als durchaus erfordert finden, daß in allem philosophischen Denken, besonders sobald es sich irgendwie praktischen Fragen zuwandte, der Dichtung eine entscheidende Teilnahme zufiel. Ist es doch diese Zeit gewesen, die den einheitlichen Doppelwortbegriff „Dichten und Denken" prägte; ist doch die Geschichte der Weltanschauung dieser Zeit und insbesondere des Klassizismus nicht denkbar ohne eingehende Betrachtung der Lebensansichten Schillers und Goethes: und hat doch die Zeit des Klassizismus eine gedankenschwere Dichtung erstehen sehen, die zu dem Schönsten gehört, was Menschen überhaupt an philosophischer Poesie geschaffen haben.

Gewiß halten auch die Fürsten der Dichtung in dieser Zeit im allgemeinen an den Grundanschauungen der Kantischen Philosophie fest; aber doch nur, insofern diese Grundanschauungen als unumgängliche Forderungen eines subjektivistischen Daseins überhaupt erscheinen. Und so geben Goethe und Schiller, wie schon vor ihnen Herder, wohl zu, daß der Mensch nicht mehr im Weltpunkte des Alls stehe, sondern im

Gedränge, halten aber mit Kant daran fest, daß er dies Gedränge von seinem Standpunkte aus zu betrachten ein erkenntnistheoretisches Recht habe:

> In selbstgefäll'ger, jugendlicher Freude
> Leiht er den Sphären seine Harmonie,
> Und preiset er das Weltgebäude,
> So praugt es durch die Symmetrie[1].

Und wie durch die Kritik der reinen Vernunft, so wird die Weltanschauung des Klassizismus auch durch die Kritik der praktischen Vernunft und der Urteilskraft mit bestimmt; ja auf diesem Gebiete ist die mit steigendem Alter sich immer mehr vertiefende Persönlichkeit Kants, namentlich in der Auffassung des Sittengesetzes, sogar noch einflußreicher gewesen. Vor allem entnimmt man Kant hier die Lehre von der Zweiheit der menschlichen Natur; wie oft hat z. B. Goethe nicht den Menschen eine Ausgeburt zweier Welten genannt: und „Licht und Geist, jenes im Physischen, dieser im Sittlichen herrschend," waren ihm „die höchsten denkbaren, unteilbaren Energien".

Allein so sehr der Klassizismus im Gegensatze zur Empfindsamkeit und zum Sturm und Drang und auch zur Romantik darauf ausging, die Welt in ihrer Gesetzmäßigkeit auf dem Wege der Erfahrung zu umfangen, so wenig hielt er dies Ziel mit den Mitteln bloßer Begriffsbildung, ja bloßen Denkens überhaupt für erreichbar. Über dem Begriffe stand ihm die Idee und über dem Denken das Schauen: unmittelbar, aus dem unendlich reichen Pathos einer harmonischen, optimistischen Stimmungshaltung heraus wollte er intuitiv des Weltganzen gewiß werden: und höchste Weisheit und Begeisterung sollte ihm das Allgemeine ohne Zwischenglied im Individuellen erschließen.

Es war zweifelsohne eine mystische Art des Erkennens; und man war sich dessen auch ebenso bewußt, wie man die Methode für zuverlässig hielt. Denn noch waren längst nicht

[1] Faust II. T. 5. Akt.

Wissenschaft und Kunst, Denken und Dichten, kritische Analyse und die Synthese des phantasievollen Raptus in den seelischen Gewohnheiten der Zeit so genau geschieden, wie in denen der Gegenwart: ja erst im 17. Jahrhundert hatten sich in dem Denken der Zeitgenossen im Grunde Wissenschaft und Kunst überhaupt zu trennen begonnen: und auch jetzt nannte man immer noch nach Goethes Ausdrucke, der die Auffassung des 18. Jahrhunderts klar bezeichnet, das abgezogene Wissen Wissenschaft, die zur Tat verwendete oder praktische Wissenschaft aber Kunst.

Bei dieser seelischen Haltung versteht es sich, daß ein mystischer Empirismus der Zeit Goethes und Schillers noch als vollgültiges, ja einziges Erkenntnismittel gelten konnte.

Da sah man wohl, wie Kant die Syllogismenbrücke, über die die hohen Geister des individualistischen Zeitalters triumphierend in das Reich des Absoluten eingezogen waren, abgebrochen und eine neue kaum gebaut hatte: seine Postulate, ein schlechter Ersatz der früheren Gewißheit, erschienen nur wie ferne Wünsche und einsames Sehnen nach dem alten, herrlichen Land.

Aber sollte da eine neue Mystik nicht wenigstens neue Stege bauen können? Freilich nicht eine Mystik von der Erregungsfähigkeit der mittelalterlichen, ja selbst nicht von der weit feineren Schattierung des eben jetzt zu Grabe gehenden Pietismus: eine um vieles zarter schauende, umsichtigere Mystik vielmehr anscheinend einfach begrifflicher Intuition: ein neuer Zweig gleichsam nur an dem uralten Baume synthetischer Erkenntnisversuche. Da wollte man nicht mehr mit „Geistesaugen" in die jenseitige Ferne schauen:

nach drüben ist die Aussicht uns verrannt.

Aber doch schien es möglich durch geniale Intuition, durch inneren Sinn, durch etwas noch durchsichtig Schmiegsameres als den amor intellectualis Spinozas, der Welt des Diesseits — und auch der seelischen Welt — näher zu treten als bisher und klare Entdeckungen zu machen: hier auf natur-

wissenschaftlichem Gebiete, dort in den kühnerschauten Reichen einer Geschichte des Geistes. Und lehrte nicht am Ende auch Kant, daß die menschlichen Kenntnisse weder aus bloßer Spekulation entsprängen, noch aus bloßer Erfahrung, sondern durch eine organische Wechselwirkung des Objektiven mit dem Subjekt? Vor allem auf den mehr greifbaren Gebieten der Naturwissenschaft erschien der damit bezeichnete Weg gangbar. Da mochte wohl eine besonders hohe Erregungsfähigkeit des Gemütes, wie sie als dauernder Zustand und gleichsam quietistisch eintreten konnte, dazu führen, daß hervorragende Geister sozusagen in die Natur selber eintraten, daß vor und in ihnen die Schranken zu fallen schienen, die sie von dem Gegenstande ihrer Wahrnehmung trennten. Konnte sich dann, in einem solchen Falle, nicht dauernd ein Gefühl der Naturnähe bilden, aus dem heraus sich die Rätsel der Erscheinungswelt auf intuitivem Wege zu lösen schienen, unter dessen Einflusse hinter dem bunten Mantel der sichtbaren Wirklichkeit das feste Gefüge, ja das Skelett hervorzutreten schien, das es zusammenhält: wo in der Natur zwar noch nicht der Schöpfer, wohl aber die Urphänomene, die mit allen künftigen Formen schwangeren Urerscheinungen sich enthüllten?

Goethe vor allem rang sich aus Empfindsamkeit und Sturm und Drang zu dieser stillsten und feinsten aller bisher von Deutschen erlebten Mystiken empor: eben auf ihr beruht seine Betrachtung der Natur und, wir werden es bald sehen, auch des Geistes. Dabei war er sich, mindestens im höheren Alter, dieser Grundlage seines Erkennens wohl bewußt. Und eben in ihr fand er die Einheit seiner Natur als Forscher und Dichter. „Wenn der Knabe zu begreifen anfängt," heißt es in einem seiner Sprüche in Prosa, „daß einem sichtbaren Punkte ein unsichtbarer vorhergehen müsse, daß der nächste Weg zwischen zwei Punkten schon als Linie gedacht werde, ehe sie mit dem Bleistift aufs Papier gezogen wird, so fühlt er einen gewissen Stolz, ein Behagen. Und nicht mit Unrecht, denn ihm ist die Quelle alles Denkens aufgeschlossen, Idee und Verwirklichtes, potentia et actus, ist ihm klar ge-

worden." Und in der Tat, dies Behagen, dieser Stolz ist eins der Grundelemente poetischen und das will sagen schöpferischen Daseins. Selbst wenn eine Idee, d. h. ein Bild, uns nicht zum Schaffen, sondern nur zum Betrachten anregt, fühlen wir in der hierfür nötigen Zusammenfassung unserer anschauenden Kräfte unmittelbar die Beseligung des Schaffens. Es ist der Punkt, von dem eine Übertragung dieser mystischen Erkenntnistheorie auch in die Gebiete des Geistes möglich erschien, ja unmittelbar notwendig werden mußte: wo in der Natur das Urphänomen hervorsprang, da mußten sich im Geistesleben die hinter dem Vorhange der psychologischen Wirkungen waltenden Ideen enthüllen. So hatte schon Herder die Ideen anschauen dürfen, und so sah sie, vor allem in der Welt des Willens, der durch Kant in der Seelenlehre erst recht wieder entfesselten Kraft, später an erster Stelle Schiller.

Dabei kannte man immerhin das Ungewöhnliche, das gleichsam Aristokratische dieser Erkenntnismittel: und eben in der Begnadigung mit ihnen erschien dem Klassizismus das Schöpferische der Einzelpersönlichkeit enthalten:

> Denn unten wogt es schwellend tief im Grunde
> Mit der Natur im eng vereinten Bunde,
> Allein dem Menschen lang oft unverstanden:
> Bis, sich befreiend von des Dunkels Banden,
> Ein leuchtender Gedanke aufwärts schießt
> Und wie ein Erdenblitz den Himmel grüßt.

In diesem Sinne hat sich der Goethe der letzten Jahrzehnte wohl rückblickend mit der Conceptio mystica beschäftigt. „Gewöhnliches Anschauen, richtige Ansicht der irdischen Dinge, ist Erbteil des allgemeinen Menschenverstandes." „Reines Anschauen des Äußeren und Inneren ist sehr selten. Es äußert sich jenes im praktischen Sinn, im unmittelbaren Handeln; dieses symbolisch, vorzüglich durch Mathematik, in Zahlen und Formen, durch Rede, uranfänglich, tropisch, als Poesie des Genies, als Sprichwörtlichkeit des Menschenverstandes." „Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Betätigung eines originalen Wahr-

heitsgefühls, das im stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt." „Geheimnisse sind noch keine Wunder." „Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durchs Bild zu lösen. Philosophie deutet auf die Geheimnisse der Vernunft und sucht sie durchs Wort zu lösen. Mystik deutet auf die Geheimnisse der Natur und Vernunft und sucht sie durch Wort und Bild zu lösen." „Alle Mystik ist ein Transzendieren und ein Ablösen von irgendeinem Gegenstande, den man hinter sich zu lassen glaubt. Je größer und bedeutender dasjenige war, dem man absagt, desto reicher sind die Produktionen des Mystikers." „Der Mystizismus ist die Scholastik des Herzens."

Zeigen die zuletzt angeführten Sätze, in welcher Richtung sich die mystische Erkenntnis bei Goethe in dessen letzten Zeiten noch weiter umbildete, so ist doch schon die ganze Entwicklung der Weltanschauung des Klassizismus ohne dies Element, in noch mehr ruhigen, klaren Formen, kaum zu denken. Ja bereits die vorhergehende Periode der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges hat es gehabt: und zwar in weit erregterer, sprunghafter Anwendung, wie ihre Psychologie und Ästhetik ohne weiteres erkennen läßt.

In wie regellosem Kampfe hatte man da doch eine Kenntnis des neuen Seelenlebens in einer unmittelbar angeschauten, angeblich nicht mehr metaphysisch bedingten Psychologie zu erwerben gesucht! War aber diese Psychologie, indem sie von einer reicheren Auffassung und Zerlegung der psychischen Erscheinungen in Denken, Wollen und Empfinden ausging, um schließlich über die Begriffe der Spontaneität und Rezeptivität zur Phantasie als der wahrhaft schöpferischen Kraft der Seele vorzudringen, in der auf diese Kraft begründeten Lehre vom Genie denn nicht von neuem deutlich im Begriffe gewesen, der Metaphysik zu verfallen, wenn sie der Auffassung

huldigte, daß das Genie ein göttlicher Funke unbegreiflichen Ursprunges sei?

Und auf dem Gebiete der Ästhetik hatte sich eine ähnliche Wendung gezeigt. Gewiß hatte man sich hier von der alten Vollkommenheits- und Vergnügenslehre des Rationalismus losgelöst und war einer subjektivistisch begründeten Theorie der Kunst zugestürmt, indem man nicht mehr nach der Eigenschaft des Kunstwerkes, sondern des Künstlers gefragt hatte: indes zugleich hatte man dadurch, daß man fast jedem praktischen Wollen die Notwendigkeit ästhetischer Veranlassung unterlegte, die Moral in die Lehre von den Künsten eingeführt und mit ihr jene Fülle transzendenter Anschauungen, die sich an diese knüpften.

So begreift es sich, wenn die neue, doch vornehmlich auf psychologischer und ästhetischer Grundlage rasch aufgezimmerte Weltanschauung dieser Zeiten auch von stärksten metaphysischen Elementen durchtränkt war. Und deutlich wirkte darum auf diesem Gebiete noch der Einfluß der letzten großen Metaphysiker der Vergangenheit nach. Auf Spinoza ging die Auffassung zurück, daß Gott die immanente Welturſache sei, auf Leibniz die Anschauung der Welt als eines Systems wirkender Kräfte. Gewiß war mit der Entwicklung dieser Sätze die eigentlich ontologistische Grundlage der Systeme Spinozas und vor allem Leibnizens beseitigt: die Monaden erschienen nicht mehr als raum- und zeitlos, abstrakt und intellektualistisch gedachte Wesen, sondern waren zu mystischen Weltkräften geworden, und der leibnizischen Kontinuität drohte auch schon ihr raum- und zeitloser Charakter verloren zu gehen: allein noch immer blieb doch die Vorstellung von der Selbständigkeit, Freiheit, Unsterblichkeit, graduellen Verschiedenheit und Zielstrebigkeit dieser wirkenden Kräfte bestehen und damit ein durchaus metaphysisches Element des neuen subjektivistischen Empirismus. Folge wie Ursache dieser halben Wandlung war, daß an die Stelle des abstrakten ein konkreter Universalismus und an die Stelle des denkhaften Ontologismus schon jetzt ein tatsächlicher Mystizismus idealistischen Charakters trat, daß

die Anschauung dem Denken nicht bloß gleichgesetzt, sondern vorgezogen ward, und daß damit eine neue, zwar idealistische, zugleich aber auch intuitiv-mystische, „ahndevolle" Geisteskultur erblühte.

Der Vollender und größte Held dieser Frühkultur des Subjektivismus war Herder gewesen. Denn von ihm kann mit Recht behauptet werden, daß er nicht eigentlich Forscher gewesen sei, sondern nur „eine große Gabe gedankenreichster Reproduktion", einen wahrhaft ahnenden Sinn besessen habe.

Über Herder hinweg aber stieg jetzt, in den Zeiten des Klassizismus, Goethe: Goethe hat wohl einmal selbst seine Frühzeit, da er noch teilweise unter Herderschem Einflusse stand, als seinen Komparativ, die spätere Periode dagegen, seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, die eigentliche Zeit des Klassizismus, als seinen Superlativ bezeichnet. Goethes Weltanschauung nach ihrem Wesen wie ihrer Entstehung gilt es daher vor allem vorzuführen, soll ein tieferes Verständnis des klassizistischen Geisteslebens erreicht werden.

Und da kommt es an erster Stelle darauf an, die Intuition, die „anschauliche Erkenntnis" als Prinzip aller Betrachtung eben im Sinne Goethes näher zu erläutern. Und sehr natürlich, daß sich in diesem Zusammenhange, bei dem rein persönlichen Charakter des Erkenntnisprinzipes, das Wesen des Dichters als für jede nähere Bestimmung entscheidend ergibt. Goethe war dem regellosen, dithyrambischen Ergreifen abgeneigt, so sehr er sich ein Verständnis selbst für Kontemplation und Askese des Mittelalters zu erwerben wußte; geläutert, „rein" zu sein erschien ihm als Vorbedingung jeglicher wirklichen Erkenntnis. Darum sollte seiner Meinung nach im Vorgange des Erkennens eine gleichmütige Stimmung der Seele, durch das allgemeine Interesse des Objekts geleitet, die beobachtende Aufmerksamkeit gleichmäßig auf alle Punkte verteilen; und es sollte das Bestreben obwalten, jeden Gegenstand oder jede Klasse von Gegenständen und so nach und nach das Ganze bis zu seinen äußersten Grenzen und höchsten Zusammenfassungen zu verfolgen. Parteilosigkeit und Allgemein-

heit sollten also möglichst viel Wirklichkeitssinn gewährleisten; und durch ihre Beobachtung sollte der intuitive Mensch leidenschaftslos in jene Höhen entrückt werden, welche die „Erahndung des Göttlichen", d. h. die Anschauung der hinter den Objekten wirkenden Ideen, der Teilkräfte des immanenten Absoluten gestatteten. Das war nach Goethe die „zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird"; und in diesem Sinne übergibt in seinem „Faust" Mephistopheles, als Verkörperung des nüchternen Rationalismus, dem Idealisten Faust bei seinem Forschergange in das unbetretene Reich der Mütter, der metaphysischen Lebenskräfte, den goldenen Schlüssel der Wirklichkeitsintuition, der in seinen Händen aufblitzend die Führung übernehmen soll. Freilich: die Gefahr ist groß, sich bei diesem Gange in das Reich der Schemen zu verlieren, der Wirklichkeit völlig entfremdet und von den Müttern erfaßt und nicht wieder freigelassen zu werden: drum

Den Schlüssel schwinge, halte sie vom Leibe!

In der Tat haben denn auch die Vertreter der neuen mystisch-idealistischen Weltanschauung, allen voran Goethe, die größten Anstrengungen gemacht, reine Idealisten zu werden und dennoch reine Empiriker zu bleiben: vornehmlich durch starke Konzentration der geistigen Fähigkeiten auf die äußeren Sinne: welch wunderbaren Auges und wohl entwickelten Formensinns hat sich nicht eben Goethe und welcher außerordentlichen Erfahrung in rascher Beurteilung von Charakteren hat sich nicht Schiller erfreut!

Allein war das Ziel zu erreichen? Wenn Goethe den Satz aufstellte, daß die Natur alles auf Individualität angelegt zu haben scheine: drückte er dann nicht doch Zweifel schon am Typ und in gewisser Hinsicht auch an der Idee aus? Melancholisch zog schließlich Wilhelm von Humboldt, der tiefsinnigste Vertreter vielleicht der jüngeren Generation des Klassizismus, aus den erkenntnistheoretischen Bestrebungen seines Zeitalters den Schluß: „Jeder eigen gebildete Mensch trägt

sich selbst in die Natur hinüber. Alle unsere Gedanken von Organisation gehen ursprünglich vom Menschen aus; daher läßt sich ein tiefer Blick in die Beschaffenheit der Organisation auch der leblosen Natur nicht ohne physiologische Kenntnis des Menschen tun. — Aber physiologische Kenntnis des Menschen ist nicht ohne psychologische möglich. Darum ist es im höchsten Verstande wahr, daß jeder nur in dem Grade Fülle und Schönheit außer sich wahrnimmt, in welchem er beide im eigenen Busen bewahrt." Extremer Subjektivismus trotz aller Intuition ins Allgemeine, das war das Ergebnis, und dem Klassizismus der idealistischen Zeit folgte die Romantik. —

Wollte man nun aber eindringende Anschauung als Prinzip des Erkennens auf die Welt der Erscheinungen anwenden, so ergaben sich im Bereiche des menschlichen Seelenlebens, und das heißt vor allem in den weiten Bezirken der Geschichte, alsbald die größten Schwierigkeiten; und vielleicht auch deshalb hat sich Goethe diesem Gebiete weniger eingehend zugewandt. Er konnte wohl noch in späteren Jahren sagen, Geschichte schreiben sei eine Art, sich das Vergangene vom Halse zu schaffen, und meinte, die Historiker hätten Sorge zu tragen, daß das Publikum nicht in das Geheimnis hineinsehe, „wie wenig in der Geschichte als entschieden ausgemacht kann angesehen werden". Dieser klare Verzicht auf tieferes Eindringen hat indes den Dichter nicht gehindert, gelegentlich allgemeinere Eindrücke auch für das historische Gebiet auszusprechen; denn immerhin war er überzeugt, daß große, von Ewigkeit her oder in der Zeit entwickelte, ursprüngliche Kräfte unaufhaltsam auch in der Geschichte walten. So finden sich bei ihm wertvolle Beobachtungen zu jener geschichtlichen Ideenlehre, die später das Denken Rankes beherrscht hat, und es ist bezeichnend, wie sie sich durch Schärfe des Urteils von verwandten Aussprüchen selbst auch Rankes unterscheiden. „Eine jede Idee tritt als ein fremder Gast in die Erscheinung, und wie sie sich zu realisieren beginnt, ist sie kaum von Phantasie und Phantasterei zu unterscheiden." „Eine große Idee, sobald sie in die Er-

scheinung tritt, wirkt tyrannisch; daher die Vorteile, die sie hervorbringt, sich nur allzubald in Nachteile verwandeln. Man kann deshalb eine jede Institution verteidigen und rühmen, wenn man an ihre Anfänge erinnert und darzutun weiß, daß alles, was von ihr im Anfange gegolten, auch jetzt noch gelte." Und von solchen Einzelbeobachtungen her stieg der Dichter, wenn auch nicht ständig und systematisch, doch ins Allgemeine; er lebte da aus seiner Erfahrung her des Bewußtseins, daß, wer vor schwierigeren Problemen der Geschichte nicht zurückschrecke, sondern kühn darauf losgehe, sich, indem er weiter gedeihe, höher gebildet und behaglicher fühle; und wir verdanken ihm so hohe allgemeinste Einsichten wie die, daß das Beste, was wir von der Geschichte haben, der Enthusiasmus, das Gefühl der menschlichen Größe sei, die sie errege. Freilich: im ganzen begann für Goethe der Bereich des Unerforschlichen in der Geschichte schon in deren Randgebieten; und so ist es nicht verwunderlich, wenn er sich, um ihn noch einmal persönlich reden zu lassen, auf geschichtlichem Boden schon früh mit dem schönsten Glücke des denkenden Menschen begnügte, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren. Mit um so nachhaltigerem Eifer aber wandte er sich dem sinnlichen Gebiete des Erforschbaren, den Naturwissenschaften zu, denn „die Sinne trügen nicht, aber das Urteil trügt".

Will man ihn auf diesem Gebiete verstehen, so muß man sich erinnern, daß ihm, bei seinem Glauben an die Allbeseeltheit der Materie, alle naturwissenschaftlichen Fragen im Grunde in biologische aufgingen: der Begriff des Lebens ist es daher, den er überall fand und dessen einfachste Phänomene, die Urphänomene, nachzuweisen sein eigentlichstes Bestreben blieb. Nichts ist hierfür bezeichnender, als daß er den Glauben der alten ionischen Naturphilosophen, nach welchem die atmosphärischen Erscheinungen auf einem Ein- und Ausatmen der Erde als eines Lebensorganismus beruhten, in wenig umgeformter Weise durch seine barometrischen Aufzeichnungen bestätigt fand. Und selbstverständlich erschien es ihm hiernach, daß

man die geologischen Epochen der Erdentwicklung, soweit er sie erkannte, biologisch betrachten müsse; der Entwicklung der Erdoberfläche schienen ihm gestaltende Kräfte von höheren Bildungsprinzipien, als sie in Chemie und Physik bekannt sind, zugrunde zu liegen: sie erwiesen sich ihm in der Faltung und Lagerung der Massen tätig und hatten so in ihrer langsamen Auswirkung durch unendlich lange Zeiträume hin die heutige geologische Welt geschaffen.

Sein Hauptaugenmerk aber wandte Goethe unter diesen Umständen ganz besonders den naheliegendsten biologischen Problemen zu, den Fragen der Botanik und der Zoologie also im weitesten Verstande: kaum bedurfte es da noch der äußeren Anregung, die er 1776 in Weimar durch Schenkung eines Gartens von seiten seines Herzogs erhielt, um ihn auf die anscheinend elementarste der hier in Betracht kommenden Aufgaben, auf die Biologie der Pflanzenwelt, hinzuweisen.

Was er nun hier suchte und schließlich schaute hinter den mannigfaltigen Formen der Flora, war nicht etwa eine möglichst einfache Pflanze, ein niedrig stehendes pflanzliches Lebewesen, aus dem in unendlich langer zeitlicher Entwicklung die höher organisierten Pflanzen durch irgendwelche Wirkungen hervorgegangen wären: fern blieb er dem Darwinischen Gedanken einer kausalen Entwicklung. Und fern war er auch verwandten Vermutungen Kants, die freilich der Königsberger Weise selbst, obwohl er sie etwas genauer ausführte, ein „gewagtes Abenteuer der Vernunft" genannt hatte. Was er zu finden bestrebt blieb, war gewiß auch eine Urpflanze, doch ganz anderen Charakters. Er nahm an, allen Pflanzen müsse die im Grunde zeit- und raumlose, aber energiebegabte Idee eines allgemeinsten pflanzlichen Typus zugrunde liegen, ein Gebilde, das die Fähigkeit zur Ausbildung nicht bloß aller wirklich bestehenden, sondern auch noch zahlreicher, einstweilen nur denkbarer Pflanzenformen in sich trage; ein Gebilde, das mit Geistesaugen sehr wohl zu schauen sei und das mit einem einzigen Blick das wirkende Ganze jeglicher Pflanzenwelt zu erfassen erlaube. Das Gebilde selbst anschaulich zu gestalten,

war seine Sorge vornehmlich während der achtziger Jahre; und die Reise nach Italien (1787), die Betrachtung der Wandlungen des pflanzlichen Lebens in den Alpen, der Anblick einer anderen Vegetation vom botanischen Garten zu Padua bis südlich hinab zu den Kaktusfeldern Siziliens brachte ihm die Lösung. Was er anfangs noch hypothetisch ausgesprochen hatte, das wurde ihm nun anschaulich darstellbare Überzeugung: die Urpflanze entwickelt sich durch Ausdehnung und Zusammenziehung aus der einfachsten Bildungsform, dem Blatte. Der Keim ist der Idee nach ein zusammengezogenes Blatt; dann folgt die erste Ausdehnung in den Kotyledonen; und nun sproßt im Wechsel von Zusammenziehung und Ausdehnung Trieb auf Trieb, Knoten auf Knoten, Blatt auf Blatt: bis sich das ganze System im Kelche von neuem zusammenzieht, in der Blumenkrone ausbreitet und in den Staubgefäßen und im Stempel wie in der Fruchtbildung eine neue Zusammenziehung und Ausdehnung erlebt. In diesen Stufen ihrer Bildung entfaltet sich die Idee der Pflanze von innen heraus nach dem in ihr webenden Grundsatze des Lebens, und diese Bildung wiederholt sich in jeglicher Pflanzenart der bekannten Flora:

Alle Glieder bilden sich aus nach ew'gen Gesetzen,
Und die seltenste Form bewahrt im Geheimsten das Urbild.

So ist es die Idee von einem stufenweise, wie auf einer „geistigen Leiter" vom Samen bis zur Frucht sich umbildenden pflanzlichen Grundorgan, welche die unendliche Vielheit des Pflanzenlebens beherrscht; von Anbeginn hat sie sich in diese Vielheit ergossen, und niedrig und hoch organisierte Formen sind in gleicher Weise unmittelbar aus ihr hervorgegangen. In diesem Sinne ist die Urpflanze ein Urphänomen, und als solches unverwüstlich, erhaben über Raum und Zeit:

Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit,
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit —
Die Mütter sind es.

Der Urpflanze aber mußte ein Urtier entsprechen. Freilich: viel schwerer war die Idee dieses Urtieres anschaulich zu erfassen bei den um ein Unendliches reicher gestalteten Formen der Tierwelt; und vor allem gab es scheinbar unter den animalischen Wesen nicht jene Kontinuität der Formen, die doch eine Voraussetzung war für die Zurückführung von ihnen allen auf ein gemeinsames Prinzip: und insbesondere vom menschlichen Skelett behaupteten die Anatomen der Zeit, daß ihm der Zwischenkieferknochen und damit der volle Parallelismus der Bildung mit den Skeletten der höchst entwickelten Tiere fehle. Hier vor allem war es darum, wo Goethe mit seinen Forschungen einsetzte: und durch Entdeckung des menschlichen Zwischenkieferknochens (1784) stellte er für die Fauna jene lex continui Leibnizens her, deren er bedurfte, um die Anschaulichkeit des ideellen Urtieres zu ermöglichen. Nun aber galt es diese Anschauung selbst zu entwickeln. Es war eine Aufgabe, der der Dichter gleichzeitig mit der Lehre von der Urpflanze in Italien nachging; und ein geborstener Schafschädel, den er 1790 auf den Dünen des venetianischen Lido fand, wies ihm hier besonders deutlich den schon früher geahnten Weg. Er behauptete jetzt, daß Schädelknochen und Gehirn ideell nur Endglieder der Wirbelsäule und des Rückenmarkes seien[1], und er drang, wenn er auch im übrigen einen klaren Weg zur ideellen Veranschaulichung des Urtieres nicht fand, doch zu einem allgemeinen Satze über die Art seiner Auswirkung in den einzelnen realen Tierformen vor, dem das Gesetz der sogenannten Korrelation oder Kompensation der Organe der heutigen Physiologie entspricht: zu dem Satze nämlich, daß sich im Urorganismus alle Glieder gleichmäßig ausgebildet das Gleichgewicht halten müßten, und daß die Mannigfaltigkeit der realen Tierformen entstehe, indem sich die Kraft der Bildung auf bestimmte Glieder werfe und dafür

[1] Daß dies bei den Urfischen oder Selachiern tatsächlich der Fall ist, hat 1872 Karl Gegenbauer nachgewiesen: vgl. Steiner, Goethes Weltanschauung S. 122.

andere in der äußeren Erscheinung gar nicht oder nur andeutungsweise entwickelt würden. Diese Kraft der Bildung aber werde ausgelöst durch den Reiz äußerer Einflüsse: so daß von den unzähligen, im Urtier wie in der Urpflanze der Idee nach enthaltenen Organismen eben nur diejenigen entstehen, auf welche gewisse äußere Reize hinwirken.

Es ist der Punkt, in welchem Goethe, wie an verwandten Stellen auch Herder, die Grundgedanken der Entwicklungslehre Darwins aufs nächste zu berühren scheint, wie er denn in der Tat gelegentlich die Behauptung aufgestellt hat, daß die Urbilder sich noch täglich durch Fortpflanzung aus- und umbilden[1]. Indes ganz abgesehen davon, daß diese Umbildung von Goethe als eine doch wesentlich spontane, von inneren Bildungskräften getragene angesehen wurde und nicht als eine kausal von außen her veranlaßte, so stand der Dichter vor allem ganz allgemein dem zeitlich-kausalen Entwicklungsgedanken zurückhaltend gegenüber; und er hatte, bei der noch recht begrenzten Kenntnis naturwissenschaftlicher Tatsachen in seiner Zeit und gegenüber phantastischen Versuchen einer Entwicklungstheorie, wie sie vornehmlich in Frankreich auftraten, allen Grund zu diesem Verhalten.

Nicht also eine Entwicklungstheorie der Lebewesen im Sinne tatsächlicher, kausal bedingter Entfaltung aus einem primitiven, konkreten Urorganismus hat Goethe aufgestellt, sondern die Lehre von der Metamorphose idealer pflanzlicher und tierischer Urphänomene in die, sei es nun ärmlich, sei es reich entwickelten Formen der vorhandenen Pflanzen- und Tierwelt.

Indem der Dichter aber die ideellen Kräfte und Urformen mit „Geistesaugen" im ganzen Bereiche des uns unmittelbar sichtbaren Lebens ausgegossen schaute, war er weit davon entfernt, die Wirkungsgewalt dieser Kräfte in den engen Kreis des spezifisch Biologischen einzuschließen. Auch die Erde be-

[1] „Vorträge über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie", 1796.

trachtete er als einen von besonderen ideellen Urphänomenen durchwirkten Gesteinskörper, als einen Organismus. Und weit darüber hinaus hat er seine Betrachtungsweise selbst auf die spröden Gebiete der reinen Physik und Chemie noch ausgedehnt.

Das ist der Zusammenhang, in dem seine Farbenlehre verständlich wird, wenn sie auch zunächst durch rein ästhetisch-psychologische Bedürfnisse in ihm angeregt wurde, durch die Notwendigkeit nämlich, die warme und kalte, die aufregende und die beruhigende Wirkung gewisser Farben und Kolorite zu erklären.

Goethen mußte da bei seiner ganzen Anschauungsweise ein Betrieb der Naturwissenschaft unverständlich bleiben, der eine Reduktion der physikalischen und chemischen Erscheinungen nur auf quantitative Momente vornahm: wo hätten da die qualitativ unterschiedenen Urphänomene, die Ideen bleiben sollen? Fern stand er darum dem Begriffe der mechanischen Kausalität überhaupt, wie ihn seit der weiteren mathematischen Durchbildung der Mechanik im 17. Jahrhundert die Welt der Naturforscher ständig verwertete und wie ihn Newton zu der heute geltenden Erklärung der Erscheinungen des Lichtes angewandt hatte. Von seinen allgemeinen naturphilosophischen Voraussetzungen aus bedurfte der Dichter vielmehr auch in der Welt der reinen physikalisch-chemischen Erscheinungen der Annahme qualitativer Momente: denn nur diese konnten die anschauliche Erkenntnis verschiedener, hinter den physikalisch-chemischen Erscheinungen stehender Urphänomene vermitteln.

Und schienen solche qualitative Elemente nicht gerade in der Farbenwelt, in der verschiedenen psychologischen Wirkung der einzelnen Farben, vorhanden zu sein? Von dieser Wirkung ging er aus: als die polaren Gegensätze innerhalb der Skala dieser Wirkungen erschienen ihm bald Licht und Finsternis, und es gelang ihm seiner Auffassung nach, experimentell deren Mischung zu Gelb, einem durch Finsternis gedämpften und darum warmen Licht, und Blau, einer durch das Licht abgeschwächten Finsternis und dadurch kalten Farbe, sowie zu

allen anderen Farben mit besonderen qualitativen Wirkungen nachzuweisen. Und so war denn auch auf diesem Gebiete die geforderte idealistische Anschauung der Natur erreicht, nur daß hier, in der für unseren Augenschein zunächst unbelebten Welt, die Urphänomene weit unmittelbarer als in der belebten Welt zutage traten: hatte sich doch aus den Urphänomenen des Lichts und der Finsternis und deren Auswirkung ohne weiteres die bunte Welt der empirischen Farben ergeben.

Wenn aber so auch die physikalisch-chemischen Vorgänge, wie die Farbenlehre zeigte, sich nicht minder einer typisch anschauenden Erkenntnis zu erschließen schienen, wenn bei ihnen Urphänomene hervortraten wie auf dem Gebiete der biologischen Metamorphosen Urtier und Urpflanze: was stand dann noch weiter hinter diesen Ideen und Kräften? Und wie war es möglich, von ihnen aus noch fürder eine Stufe vorzudringen hinein und hinab in die tieferen Kammern des Lebens?

Es ist die Stelle, an welcher Goethe abbricht. Er ist überzeugt davon, daß der lebendige Bund zwischen leiblichem und geistigem Auge uns zur Erkenntnis der Natur als einer kräftedurchströmten, organischen Erscheinung, als eines sinnlich-übersinnlichen Elements befähige — darüber hinaus dagegen in klarer und das heißt ihm in anschauender Erkenntnis vorzudringen, ist uns versagt. Denn das spekulative Denken, das wohl die Urbilder und Urphänomene zusammenfassen könnte zum Aufbau irgendeines metaphysischen Systemes, ist nach des Dichters Auffassung ein gegenüber der Intuition verkümmertes Denken:

> Ich sag' es dir: ein Kerl, der spekuliert,
> Ist wie ein Tier, auf dürrer Heide
> Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
> Und rings umher liegt schöne grüne Weide.

Oder wie Goethe es in einem Briefe an Jacobi einmal nicht minder entschieden ausdrückt: „Gott hat Dich mit der Meta-

physik gestraft und Dir einen Pfahl ins Fleisch gesetzt, mich mit der Physik gesegnet."

Aber setzt nun eine solche Haltung etwa überhaupt Kühlheit gegenüber den größten metaphysischen Fragen des Menschenseins voraus? Wie hätte Goethe in seiner intuitiven Betrachtung der Dinge nicht auch fromm sein sollen! Eben in der Ehrfurcht seiner Intuition, wie er sie täglich übte, bestand sein Gottesdienst. Denn Ehrfurcht der Betrachtung hieß ihm Hingabe im Schauen:

In unsres Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten,
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich dem ewig Ungenannten —
Wir heißen's fromm sein . . .

Und so war sein Leben, abgesehen von den explosiven Jahren der Jugend und den in immer tiefere Mystik getauchten Jahrzehnten des Greisenalters, tatsächlich in der Ehrfurcht verankert vor den dunkeln, nicht völlig enträtselbaren Geheimnissen der Natur und der Geschichte, hinter denen sich dem Schauenden göttliche Kräfte webend und waltend zeigten, und in dem innigen Kulte eben dieses Schauens. Da schien sich denn wohl der Kosmos als ein wunderbarer Organismus des Alls zu enthüllen, in dem Leben und Dasein bedingt waren durch das gesetzmäßige Wechselspiel der Glieder und fruchtspendend die goldenen Eimer auf und nieder stiegen; und als ein ewiges Anziehen und Abstoßen, als ein Trennen und Verbinden der Kräfte, als Polarität, erschien das Triebrad der Natur:

Die endlich' Ruh' wird nur verspürt,
Sobald der Pol den Pol berührt:
Drum danket Gott, ihr Söhne der Zeit,
Daß er die Pole für ewig entzweit!

Und hinderte da noch etwas, an all diese Wechselwirkungen als die Erscheinung einer in dem Ganzen teleologisch wirkenden, metaphysischen Kraft, einer Idee über alle Ideen, zu glauben?

Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Liebe! Herz! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles.

So hat der jugendfrische Goethe empfunden; und der alternde formulierte es nur bedächtiger: „„Ich glaube an einen Gott": Dies ist ein schönes, löbliches Wort; aber Gott anerkennen, wo und wie er sich offenbare, das ist eigentlich die Seligkeit auf Erden." Und so fühlten, so empfanden im Grunde auch all die Großen der Zeit, ein Herder, ein Kant, ein Schiller: und trotzig mochte der alte Goethe von seinem Glauben und dem Glauben der Besten dieser Zeit sagen: „Es wäre nicht der Mühe wert, siebenzig Jahre alt zu werden, wenn alle Weisheit der Welt Torheit wäre vor Gott."

In der Tat: auf dem tiefsten Ankergrund des neuen Seelenlebens war diese neue Gottesinnigkeit befestigt: denn wie mochte eine Zeit, der Seelenleben engstverschlungenes Zusammenwalten aller geistigen Kräfte hieß, einem Gotte leben, der nur von außen stieß? Auch diesmal malte sich der Mensch in seiner Anschauung der Ewigkeit.

Aber hieß diese Anschauung nicht auch Entsagung? Bedurfte es nicht stiller Selbstüberwindung, jene letzten Kammern des Lebens nicht gewaltsam zu öffnen, die sich dem Wissensbedürftigen so hartnäckig verschlossen? Wie schwer mochte da dem Forschenden die Antwort auf ein Wie?, Wann? und Wo? lauten —:

Die Götter bleiben stumm!
Du halte dich ans Weil, und frage nicht warum!

Und konnte die Süßigkeit des Schauens allein über all die herben Stunden der Resignation hinwegheben? Es ist mitnichten Goethes Meinung. Intuition ist ein hoher Wunsch, doch nicht der höchste. Der zweifelnden Pein der Entsagung kann nur Herr werden, wer schafft; und über dem Anschauen steht die Pflicht. So fährt Faust wohl hinab zu den Müttern,

um im Reiche der Ideen, der ewigen Urformen des Seienden, anschauend-selig zu weilen. Und Szenen voll wärmster Farbenpracht umschlingen ihn und führen ihm in der klassischen Walpurgisnacht die idealen Schemen der Geschichte vor. Aber wie wenig stillen sie seinen Durst. Aus dem Schattenreiche des Anschauens stürzt er fort in den Kampf mit den harten Mächten der Wirklichkeit bis zum Ringen schließlich gegen die Natur selbst: und mit dem Meere besteht er den siegreichen Strauß, um „auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn“ [1].

Und erst auf diesem Boden, auf dem Boden herben Kampfes und härtester Tat, erwächst dann wie Faust so dem Dichter das Ideal der Unsterblichkeit. Eben darum ist die Unsterblichkeit der Seele Goethen kein Gegenstand der Erkenntnis, sondern eine praktische Forderung gewesen. Und als Forderung war sie ihm keineswegs für alle, Tüchtige und Untüchtige, gleich selbstverständlich, sondern hing ihm ab vom Werte persönlichen Tuns. „Wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu erweisen, muß man auch eine sein“;

> Wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will,
> Gehört den Elementen an: — so fahret hin!

In diesem Zusammenhange konnte der Dichter wohl scharfe Worte von „niederem Weltgesindel“ sprechen, von einem „wahren Monadenpack, womit wir in diesem Planetenwinkel zusammengeraten sind“ — und niemals hätte er moralischer und intellektueller Faulheit, taten- und gesinnungslosem Wesen die Unsterblichkeit zuerkannt.

Es sind die Züge seines Wesens, in denen er sich vielleicht am innigsten mit seinem großen Mitkämpfer, dem Freunde seines reifen Mannesalters, dem Ideal seiner späten Tage, mit Schiller berührt hat.

7. Schillers Weltanschauung ist aufs engste mit seinen besonderen sittlichen und künstlerischen Idealen verflochten.

[1] Windelband, Straßburger Goethevorträge S. 106.

Wir würden ihr nicht gerecht werden, wenn wir uns nicht durch deren Darstellung den Zugang zu ihr eröffneten — ja sie eben in ihrer Auswirkung in diesen recht eigentlich schon kennen lernten. Ethik und Ästhetik Schillers aber lassen sich in ihrer vollen Reife wiederum kaum verstehen ohne die Parallelarbeit, ja teilweis unmittelbare Mitarbeit Goethes: und so soll zunächst von dieser erzählt werden.

Da ist es denn für den Leser des soeben beendeten Abschnittes kaum nötig zu bemerken, daß Goethes Lehre von der Kunst ganz in seiner Naturanschauung wurzelte. Keineswegs aber lief sie in diesem Zusammenhange auf den Gedanken einer bloßen Nachahmung der Natur hinaus, wie sie noch die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts gelehrt hatte, und wie sie auch den Zeiten der Empfindung und des Sturmes und Dranges, insofern diese einen neuen Naturalismus der Dichtung entwickelten, nicht eben fern gestanden hatte. Vielmehr, wie der Dichter in seiner Naturbetrachtung tief hinab griff bis auf die Ideen und Urphänomene, um aus ihrem innersten Wirken die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu verstehen und abzuleiten, so drang er auch in der Welt der Dichtung und Kunst alsbald von der Hülle der Erscheinung zu deren Kern, zu deren tieferem Sinne vor. Und konnte er, indem er so verfuhr, nicht in der Tat auf ein „Urphänomen" der Kunst treffen? Schopenhauer hat einmal geäußert, der Begriff, so nützlich er fürs Leben und so brauchbar, notwendig und ergiebig er für die Wissenschaft sei, bleibe doch für die Kunst ewig unfruchtbar: die aufgefaßte Idee sei die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerkes. Es ist die Elementarerfahrung aller großen idealistischen Künstler gewesen jeglicher Zeit und jeden Ortes. „Um eine Schöne zu malen," schreibt Raffael an seinen Freund Castiglione, „müßte ich deren mehrere sehen; da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht." Und Dürer, Raffaels großer Zeitgenosse und bewußter Nebenbuhler, meint dasselbe mit dem epigrammatischen Worte, die Kunst stecke in der

Natur, wer sie da herausholte, der habe sie. Gewiß bestehen bei all dieser Übereinstimmung der schöpferischen Naturen der Kunst und Dichtung über die Art ihrer Tätigkeit noch Unterschiede für die einzelnen Zeiten und Zeitalter; so in der Intensität des ursprünglichen Erfassens der Natur, die z. B. durch das Einspannen wissenschaftlicher Beobachtungsmittel sehr gesteigert werden kann; so in dem fehlenden oder vorhandenen Wettbewerb, der dem eigenen Auffassen des Künstlers durch die noch fortwirkende Auffassung der Künstler der Vergangenheit gemacht wird; so vor allem in den Unterschieden des Seelenlebens der einzelnen Kulturzeitalter, aus deren Nährboden der schaffende Künstler die Kräfte spezifischer und zeitlich wechselnder Auffassungsfähigkeit saugt. Aber in seinen elementaren Eigenschaften bleibt sich der schöpferische Akt des Künstlers doch allezeit gleich: und die Erahndung dieser Eigenschaften in eingehendstem Anschauen und Denken hat eben Goethe vom Künstler gefordert.

In die besondere Zeit des Klassizismus aber stellte Goethe in seinen Betrachtungen das Urphänomen der Kunst durch eine Anzahl von Beobachtungen, die sich am besten in einem Aufsatze des Jahres 1788 mit der Überschrift „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" zusammenfinden. Hat ein Künstler, so wird hier ausgeführt, sich in langer, emsiger Arbeit mit treuem Sinn an die Natur gehalten, so wird er dazu gelangen, mit den so erlernten Formen, wie mit einem Eigentum, in einiger Freiheit zu schalten. Er wird sich aus diesen der Natur abgelernten Formen eine Sprache bilden und sie zum Ausdrucke seiner innerlich gehegten Eigenart verwenden. Aber über diesen beiden Vorgängen gibt es noch einen dritten, höheren, höchsten: er entsteht durch Einblick in die Eigenschaften der Gegenstände, durch Überblick über die Erscheinungen; in ihm verliert sich der Künstlergeist in das Objekt, um diesem dadurch eine stärkere Fülle des Sinnes und Gehaltes und eine sonst nie gehörte Sprache zu verleihen[1].

[1] Vgl. Stein, Ästhetik der deutschen Klassiker (Reclam) S. 28—29.

Man sieht: es genügt Goethen nicht, daß durch mechanische Zusammensetzung gleichsam einzelner vorzüglicher Stücke, die sich in verwandten Erscheinungen der Natur zerstreut finden, eine Art von Urbild, ein Typ künstlerisch gestaltet werde; dieser Akt war zum Teil das Verfahren des Sturmes und Dranges gewesen. Nein: er fordert darüber hinaus noch eine ruhige, anschauliche Versenkung in die typischen Seiten des Gegenstandes bis zum mystischen Sichverlieren in denselben und darauf eine Wiedergeburt des künstlerischen Vermögens aus dieser Versenkung in dem Sinne, daß sie zu einer real-idealistischen Nachschöpfung befähige: und eben hierin sieht er die Aufgabe einer idealistischen Kunst, für uns der Kunst des Klassizismus. So versteht es sich, daß ihm das Schöne zu einer Manifestation geheimer Naturgesetze wird, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben; und daß er, wenn die Natur ihre offenbaren Geheimnisse zu enthüllen anfängt, eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst, empfindet. Und so werden ihm Typ im höheren Sinne und Symbol zu den erhabensten Formen wie jeglicher Kunst so auch der Dichtung; und er erhebt sich, vor allem in seiner Lyrik, über sein ihm begrifflich unverständlich bleibendes Selbst, indem er sich als fremd anschaut und sein Selbst in typisierten und symbolisierten Empfindungen und Handlungen wie in dem reinigenden Bade einer höchsten Selbstreflexion von neuem gestaltet. „Denn das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum oder Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."

In der objektiveren Kunst aber, wie sie sich der Lyrik entgegenstellt, im Epos und im Drama brachte diese Auffassung doch auch eine typische Durchformung der behandelten Gegenstände mit sich, in der sich nicht minder Allgemeines und Besonderes zu einer höheren, eben nur noch dichterisch zu erfassenden Einheit verbanden. Denn auch hier handelte es sich nach Goethe nicht bloß um ein typisches Schicksal, das,

„wie verschieden sonst durch Einwirkung äußerer Umstände die Lebensgeschichte der einzelnen erscheinen möge, bei einer größeren oder kleineren Anzahl von Menschen immer wie ein Thema durch ein Tonstück hindurchgeht, und all diesen Leben, so verschieden ihr Äußeres sein mag, eine innere Ähnlichkeit gibt“ [1]. Vielmehr darauf kam es an, die Handlung, wie es schon Lessing ausgedrückt hatte, über das Typische hinaus noch zu ihrem eigenen Ideale zu simplifizieren und ihr in diesem Sinne Charaktere und Gespräche, Kausalnexus und Szenen anzupassen.

Es sind die Grundzüge der Kunst des Klassizismus, und man versteht ohne weiteres, wie sie aus Goethes Weltanschauung herauswuchsen: hier war schöpferisch und intuitiv jene Einheit metaphysischer Weltbetrachtung hergestellt, welche Goethe auf verstandesmäßig-spekulativem Wege zu erwerben verschmähte. Eben darum war es nicht des Dichters Art, diese Auffassung bis ins einzelnste durchdacht systematisch zur Aussprache zu bringen. Er lebte und webte in ihr, und er ließ sich an dieser Weise des Besitzes genügen. Ganz anders dagegen beim Betreten verwandter Wege Schiller. Ihn führte innerste Veranlagung immer wieder bis zum Aufsuchen höchster Prinzipien und zur Ausbreitung der Einzelerfahrungen erst innerhalb des Bereiches derselben; und da ihm die ästhetische Betrachtung im Grunde überhaupt der Weg aller Erkenntnis war —

Nur durch das Morgentor des Schönen
Dringst du in der Erkenntnis Land —:

so lag es ihm um so näher, als Grundlage seiner Weltanschauung ästhetische Ideen systematisch zu entwickeln.

Innerhalb dieses Kreises der Betrachtung aber hat Schiller eigentlich nur die freilich lebendigste und bewegendste Grundvorstellung seiner ästhetischen Gedankenwelt, die Vorstellung der Harmonie, noch tiefer gewonnen. Denn diese Vorstellung war ihm allerdings persönlichstes und unmittelbarstes Lebens-

[1] So die Definition von Otto Ludwig, Werke 2, 190.

bedürfnis, und sie allein schien ihm auch, bei mehr äußerlicher Betrachtung, in einer Zeit, da eine Fortbildung der nationalen Wirtschaft zu immer breiterer Arbeitsteilung führte, und in einer Periode subjektivistischer Berufsteilung den Menschen und das in ihm, was er später gern als Totalität bezeichnete, noch retten zu können. „Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als ein Bruchstück aus," klagte er, und nur die Kunst als Inbegriff der Harmonie schien ihm die Folgen dieses Zusammenhanges beseitigen zu können. Es ist eine stetige Klage des subjektivistischen Zeitalters, die hier elegisch zum erstenmal ertönt: die Klage, die der Kunst — und neben ihr der Religion — noch in unseren Tagen ihre auch sozialgeschichtlich hohe Wirkung sichert: das Motiv, das zugleich die enge Verbindung ethischer und ästhetischer Betrachtungsweise in allen subjektivistischen Zeitaltern verständlich macht.

Schiller hat sich schon auf der Karlsschule in Stuttgart mit Philosophie beschäftigt. Was ihm da anfangs nahe trat, war die Leibniz-Wolffsche Lehre und die Glückseligkeitsmoral der Aufklärung; wirksam wurde auch die durch Garve vermittelte Schönheitsphilosophie Shaftesburys und daneben wohl auch die Moral Fergusons: eine Zusammenfügung ethischer und ästhetischer Anschauungen des englischen Subjektivismus traf am ehesten und frühesten die Bedürfnisse seines Herzens. In welchem Grade, das zeigen schon die Abhandlungen aus seiner Elevenzeit, die, als Lösungen medizinischer Aufgaben gedacht, sich im Grunde doch in philosophischen Spekulationen ergehen: der Leitsatz der ersten vom Jahre 1779 war, daß die menschliche Seele um so glücklicher sei, je umfassender sich ihre Anschauung des göttlichen Kunstwerks gestalte; die zweite vom Jahre 1780, der „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", lief gar schon, nach starker Betonung der tierischen Seite, auf die entscheidende Forderung einer stetigen Harmonie zwischen Geist und Natur hinaus.

Und dies blieb denn auch das, wenn auch mannigfach

variierte Grundthema in Schillers Empfinden und Denken. Es tönt wieder aus dem noch in Stuttgart entstandenen Aufsatze „Über das gegenwärtige deutsche Theater" in der Form theosophischer Ahnungen einer Harmonie der sittlichen und natürlichen Welt, von denen aus schon eine idealistische Vermittlung zwischen Natur und Kunst gesucht wird: der Dichter dürfe die Erscheinungswelt nicht platthin nachahmen, sondern müsse sie verdichten. Es findet einen ersten systematischen Ausdruck in den Philosophischen Briefen des Jahres 1786, einem „Glaubensbekenntnis der Vernunft", das man wohl am besten als eine Art ästhetischer Theosophie auf vager pantheistischer Grundlage bezeichnen kann. Gott erscheint hier dem Dichter als Künstler und die Welt als Kunstwerk, zugleich aber ist das Universum der unendlich geteilte Gott. Und so besteht es in einer inneren Harmonie, die sich uns als Schönheit offenbart: und die Anschauung dieser Schönheit ist unser eigentlicher Beruf: der Beruf, der uns glückselig und daher, nach alter Glückseligkeitslehre, auch vollkommen und tugendhaft machen wird. Darum bleibt dieser Beruf auch nicht passiv; er wirkt sich aus in der Begierde, auch andere glückselig zu sehen und wird auf diese Weise zur schaffenden Liebe. In diesem Zusammenhange scheint es dann so, als ob Schiller, wie er für die Ästhetik insbesondere der Dichtkunst schon das Denken des individualistischen Zeitalters überschritten hatte, nun auch für die Ethik sich zu einem ähnlichen Schritte anschicke; aus seiner Vorstellung der Liebe fordert er eine freie, uneigennützige Hingabe an das Ganze, so wie sie später etwa der Marquis Posa predigen wird: es ist eine Vorbildung des strengen Pflichtgebotes Kants.

Im übrigen aber waren sich Schiller und noch mehr der an den Philosophischen Briefen mitbeteiligte ältere Körner nicht im unklaren darüber, daß diese ganze Konzeption insofern ein „bestandloses Traumbild" sei, als ihr die erkenntnistheoretische Grundlage fehle; und als Körner das aussprach, sah Schiller darin eine „entfernte Drohung mit Kant", mit dem er sich allerdings beschäftigen müsse.

Zunächst indes wurde in Schillers Entwicklung alles weitere philosophische Grübeln durch einen mächtigen Drang zu handeln abgelöst, wenn auch eben dieser Drang, auf Kunst und bald auch auf Wissenschaft, insbesondere Geschichte, gerichtet, die wichtigsten Anregungen zu einem künftigen, höheren allgemeinen Denken lieferte. Es sind die Zeiten, da der Dichter dem klassischen Altertume näher trat: alsbald erschienen ihm seine Vorstellungen einer harmonischen Schönheit und einer universalen Schönheitsharmonie lebendiger im Gewande der Alten. Und es sind zugleich die Zeiten, in denen ihm aus seinen historischen Studien heraus nun doch ein besonderer Beruf, die Vertretung einer Geschichtsprofessur in Jena, erwuchs. Es war eine seiner Natur entgegenkommende Aufforderung zum Durchdenken universalgeschichtlicher Probleme; nun erschien ihm die Kunst als Erzieherin des Menschengeschlechts und Bezähmerin wilder Sitten, und jene philosophische Auffassung des Schönen als des harmonischen Ausgleiches der mehr sinnlichen und der mehr geistigen Kräfte des Menschen ward zur Grundlage einer kulturhistorischen Anschauung des Entwicklungsganges der Menschheit.

Aber wie hätten bei Schiller die eigentlichen philosophischen Regungen jemals länger ruhen können. In jenem glücklichsten Jahre vielleicht seines Lebens, da er in Jena als junger Ehemann und neuernannter Professor Haus hielt, 1790, drängten sie sich wiederum machtvoll empor. Und nun ließ sich, zur festeren Fundamentierung, Kant nicht mehr umgehen; Schiller wollte sich ganz in ihn versenken, und wenn es ihn drei Jahre seines Lebens koste; und er begann mit dem Studium der soeben erschienenen Kritik der Urteilskraft, die unmittelbar in die ihn zumeist fesselnden ethischen und ästhetischen Fragen einführte.

Gewiß ist denn auch die Kantsche Philosophie das Stahlbad gewesen, worin der Dichter seine starke philosophische Anlage zu männlicher Klarheit des Denkens geläutert hat. Und sicherlich sind einige Teile der Kantschen Lehren unmittelbar oder in stark nachgebildeten Analogien in seinen geistigen Besitz

übergegangen. Allein daß er von Kant im ganzen abhängig sei, wird man nur auf Grund mehr äußerlicher Zusammenhänge behaupten können.

Schon in der Ethik, einem der Hauptstücke der Kantschen Philosophie wie der Weltanschauung Schillers und der Klassiker überhaupt, sind die Klassiker selbständig genug; und für Schiller insbesondere ist der Nachweis geglückt, daß alle Fundamente seiner nachkantischen Morallehre auch schon in den Schriften und Gedichten seiner Jugendzeit vorhanden waren. Eine gemeinsame Grundlage Kants und Schillers zeigt sich allerdings in dem Gegensatze von Natur und Geist, den beide primär setzen; eine gemeinsame Grundlage auch darin, daß Kant jeden elementaren sittlichen Trieb und somit jede psychologische Bedingung des sittlichen Handelns leugnet und Schiller das sittliche Handeln im Grunde von dem, von ihm um ein Mehreres elementar vorgestellten ästhetischen Triebe abhängig denkt. Aber daneben im Oberbau welche Verschiedenheiten! Für das praktische Handeln nahm hier Schiller, ebenso wie Herder und Goethe, das Ideal schon der älteren subjektivistischen Periode auf, daß es für jedermann letztes Ziel bleiben müsse, seine Individualität zum höchsten eben noch erreichbaren Gipfel des Eigenen emporzuerziehen, wenn er dabei auch — wie nicht minder Goethe und auch der ältere Herder — von der gegenwiegenden Überzeugung ausging, daß eben auf diesem Wege jedermann der Gesamtheit am besten nütze, die Gesamtansicht also zugleich auch sozialpsychisch gerechtfertigt sei. Es war eine Lösung, die in den Jahren des Klassizismus dadurch ermöglicht wurde, daß sich im Verlaufe des nationalen Seelenlebens der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Tat der Affekt zum Ausdrucke vernünftigen Willens und das Gebot der Vernunft zum freien Wunsche der Neigung abzuklären begann, daß ein immer höher steigender Geschmack die Sinnlichkeit mit dem klugen Wollen zur Einheit zusammenzuschließen schien. Traf aber diese Auffassung eines künstlerisch-sittlichen Kosmos der Seele die Anschauung Kants? Höchstens insofern ließe sich ein engerer

Zusammenhang zwischen dem kategorischen Imperativ des Philosophen und der Moralauffassung der Klassiker herstellen, als beide auf strengstem Dienste an der Wahrheit beruhten — nur daß diese von den Klassikern mehr dem Verständnisse des augenblicklichen psychischen Bildungsganges der Nation, von dem Philosophen mehr der Betrachtung eines allgemeineren Verlaufes der Welt entnommen wurde — und als die Dichter, unter Zulassung der tatsächlichen und praktischen Forderungen Kantscher Moral, dennoch Raum behielten für die Entfaltungsmöglichkeiten des Genius.

Noch weniger als auf dem Gebiete der Ethik hat Schiller in den letzten und höchsten Forderungen seiner Ästhetik unmittelbare Berührung mit Kant, so sehr er diese Forderungen auch in einer Art von Analogieschlußkette zu erkenntnistheoretischen Schlußweisen Kants zu entwickeln scheint. Vielmehr stimmt Schiller letzlich fast völlig mit Goethe zusammen und steht gewiß mit unter dessen Einfluß.

Schiller zog auf diesem Gebiete seine Schlußergebnisse auf einer Grundlage, die aufs breiteste in der Psychologie und Ästhetik der frühsubjektivistischen Perioden verankert war. Die Seele, von der er ausging, war die allseitig selbsttätige, welche die Psychologie der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges seit Creutz (1754) gefordert hatte; und innerhalb der Wechselwirkung ihrer Vermögen nahm der Dichter mit Tetens eine anregende Wirkung vor allem des Gefühls, des „Herzens", auf die anderen Vermögen an. Nicht minder war der Geschmack, den Schiller kannte, der, den schon Baumgarten gepredigt hatte: eine gehobene, durch Harmonievorstellungen veredelte Sinnlichkeit. Und eben in diesem Begriffe lag zugleich die Verknüpfung mit der Ethik. Da hatte aber ebenfalls schon Mendelssohn den Satz ausgesprochen, daß die Kunst die Lehren der Wahrheit in das Gewand der Schönheit kleiden müsse, um sie ganz wirksam zu machen. Und war diese Auffassung noch rationalistisch genug gewesen, so hatte sie doch Sulzer bereits zu dem Satze weiter gebildet, sittliche Bildung gedeihe erst recht auf ästhetischem Boden,

denn der rohe Mensch sei bloß grobe Sinnlichkeit, der Mensch der Stoiker bloße Vernunft; der aber, den die schönen Künste bilden, stehe mitten zwischen beiden: seine Sinnlichkeit bestehe in einer verfeinerten inneren Empfindsamkeit, die für das sittliche Leben wirksam mache. Und schon hatte es Sulzer von diesem Standpunkte her auch ausgesprochen, daß der Staat die Aufgabe habe, die Kunst zu einem allgemeinen Mittel der Volksbildung zu machen, ja hatte eine Bühne als moralische Anstalt, eine staatliche Oberaufsicht über die Sprache und selbst polizeistaatliche Eingriffe in die Schönheitspflege der Privatpersonen gefordert.

Wie weit waren da nicht selbst Schillers vollendetste Lehren vorbereitet, wie er sie namentlich in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795) vortrug! Nicht im Beginne einer neuen, am Ende vielmehr einer schon reifen Entwicklung lag der Bereich seiner Gedanken. Dennoch wiesen sie, insofern sie zugleich eine Summe der gewaltigsten Forderungen enthielten, auch ebenso in die Zukunft; und vor allem: sie wurden in einer Sprache und in einer Klarheit vorgetragen und zogen das Ergebnis der klassizistischen Anschauungen überhaupt mit einer Sicherheit, daß sie von größtem Einflusse gewesen und geblieben sind bis auf heute.

In den Briefen über ästhetische Erziehung nimmt der Dichter seinen gedanklichen Ausgang von der Geschichte, indem er einen Naturstaat und einen Vernunftstaat unterscheidet. Der Naturstaat ist dabei der herkömmliche Staat der Not; in ihm ist alles Zwang, denn er ist nicht aus denkenden Willen hervorgegangen; in ihm herrschen die „Naturkräfte", die „wilden Triebe". Aus ihm aber soll erwachsen, ja schien vor der französischen Revolution anscheinend nahe herbeigekommen und in einzelnen Punkten schon verwirklicht der Vernunftstaat, der Zukunftsstaat der Freiheit und des freien Entschlusses, Erzeugnis eines Willens, der aus vernünftiger Einsicht quillt. Es ist eine historische Perspektive, die auch Schillers geschichtliche Schriften beherrscht, und die er im wesentlichen mit dem Königsberger Denker gemeinsam hat.

Wie aber wird der Übergang vom Notstaat zum Freiheitsstaate gewonnen? Nur durch allmähliche sittliche Erziehung zu gereinigtem Willen, erklärt Schiller — und Mittel zu dieser ist ihm nur der Kult des Schönen: er allein verbürgt die sittlich notwendige Totalität des Charakters, den zur Fortentwicklung des Staates notwendigen hochstehenden Subjektivismus; denn die Wissenschaft trifft nur den Verstand, die Kunst aber das Herz. Darum ist es die Kunst, welche die Roheit der unteren, die Erschlaffung der oberen Stände tilgen muß.

Warum aber besteht dieser Zusammenhang? Warum werden Freiheit und Sittlichkeit durch das Schöne verbürgt? Es sind Fragen, durch deren Beantwortung erst der innere Zusammenhang des bisher Behaupteten hergestellt erscheint und zugleich die Fundamentalbegriffe der klassizistischen Ästhetik erklärt werden.

Schiller geht zum Beweise der ethischen (und politischen) Bedeutung des Schönen von der Betrachtung zweier menschlicher Grundtriebe aus, die an gewisse Unterscheidungen Kants erinnern: von dem Stofftriebe und dem Formtriebe, der sinnlichen Neigung des Versinkens im Stoffe, und der geistigen, ihn durch Formgebung zu beherrschen. Dabei nimmt er in der Psychologie des Schönen noch einen weiteren obersten leitenden Trieb wahr, der diese beiden widerstreitenden Triebe regelt: ein Gewissen gleichsam der Schönheit, ein Höchstes, das die Harmonie zwischen Realität und Form herstellt. Es ist das, was er Spieltrieb nennt und in tausend Wendungen immer und immer wieder besungen hat; so nicht am wenigsten in den schönen Zeilen des Gedichtes „Das Ideal und das Leben“ (1795):

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten:
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt . . .

Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Tatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element . . .

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre:
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.

Es ist das Ideal, mit dem der Dichter zugleich auf der Höhe seiner Vollendung gerungen hat wie Jakob mit Gott:

Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leihn kein Pfand —
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland.

Und in der Tat: nur im feinsten Dunstkreise geläuterter Verzückung erscheint der Pfad jenes schmalen Ausgleiches zwischen den ab- und aufwogenden Leidenschaften des Stoff- und Formtriebes gangbar: wird das höchste Glück der Freiheit von Leidenschaften, wird Schönheit und Güte zugleich wirklich. So ist es dereinst dem antiken Helden und Halbgott gelungen:

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl:
Von der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Doch auch heute noch erheben sich schöpferisch beglückte Sterbliche in diesen Himmel, und eben die Griechen und ein rechtes Empfinden der Natur reichen dazu hilfreiche Hände:

Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
Und die Sonne Homers siehe! sie lächelt auch uns.

Gewißlich war mit dieser Lehre viel und für die Zeit des Klassizismus alles Größte gewonnen: eine Versöhnung der Moral- und Staatsphilosophie Kants nach ihren Fundamenten und der Entwicklung der Dichtung zu deren Gunsten war hergestellt; für diese Dichtung war die Hilfe der Griechen mit Erfolg in Anspruch genommen; und ihre Prinzipienlehre war in die höchsten Höhen eines offenen Himmels enthusiastisch hineingebaut.

Für die deutsche Dichtung insbesondere aber bedeutete dieser ganze Verlauf des ästhetischen Denkens Werte fast ohne Zahl. Sie bedurfte deren, und sie ist ohne deren Kenntnis kaum verständlich: denn sie ist eine Dichtung hoher Kultur. Für diese aber haben, eben am Schlusse unserer Periode, in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, Vertreter der Romantik es mit Recht als maßgebend ausgesprochen: „Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst. Soll die Poesie Kunst werden, soll der Künstler von seinen Mitteln und Zwecken, ihren Hindernissen und Gegenständen gründliche Einsicht und Wissenschaft haben, so muß der Dichter über seine Kunst philosophieren.“ [1]

Eben in dieser Kunstphilosophie nicht zum geringsten hatte sich das junge Leben des subjektivistischen Zeitalters offenbart. Wie war es angegangen gegen die alte Lehre, von der die Kunst als Nachahmung der Natur begriffen worden war. Wie hatte es, in tausend abschattierten Betrachtungen, das vorstellende und empfindende Subjekt in den Mittelpunkt einer neuen Lehre gestellt, wie hatte es dieses Subjekt in den Überschwänglichkeiten der Geniezeit zum Gotte einer Willkürlaune erhoben, um es — in dem traurigen Ende so vieler Originalgenies — tatsächlich nicht minder tief zu stürzen. Dann aber war, wiederum in Nuancen von reichster Mannigfaltigkeit, ein Ausgleich erfolgt. Frei von den trüben Bodensätzen des Sturmes und Dranges war für den Klassizismus die grundlegende Erkenntnis bestehen geblieben, daß die Kunst in der

[1] Athenäum I. 2 S. 71.

göttlichen Gewalt des Künstlers wurzele, und daß sie schöpferische Gehalte erzeuge, die die Wirklichkeit himmelan überschreiten und in keinem abstrakten Denken gegeben sind.

Es war die gemeinsame Überzeugung der Dioskuren. Man vergleiche, was Goethe über den letzten Akt dichterischer Schöpfung gedacht hat[1], mit dem, was Schiller um 1795 lehrt, und man wird darin Übereinstimmung finden, daß über der bloßen idealistischen Formgebung der Typisierung und Symbolisierung von beiden eine höchste schöpferische Kraft angenommen wird, die erst, aus der Tiefe eines intuitiven Gesamterfassens der Welt her, dichterische Stoffe vollends in idealer Sphäre einheitlich gestaltet. Und später? Wie oft hat Goethe nach dem Tode des Freundes betont, was ihn ausgezeichnet habe, sei die Ferne gewesen von allem Gemeinen. Und dazu definierte er: „Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit für den Augenblick entdecken, nennen wir das Gemeine."

Aber Goethe und Schiller haben sich diesem gemeinsamen Ziele von verschiedenen Ausgangspunkten genähert: Goethe von dem der Natur, Schiller von dem der Geschichte. Hierin liegt einerseits begründet, daß Goethe in mehr anschaulicher Klarheit zum Ziele gelangt ist als Schiller: denn die Natur ist faßlicher. Anderseits aber schritt Schiller auf seinem besonderen Wege wiederum zu einem Überschusse gleichsam seiner Ästhetik fort, dem Goethe ferner stand: zu der innigsten Überzeugung von der nahen Verwandtschaft ethischer und ästhetischer Mächte und Gefühle.

Es ist ein beachtenswerter Punkt für das Fortleben der Gedanken beider. Goethes Gedanken wirken sozusagen in sich beständig wie die Natur weiter. Für Schiller aber ergaben sich alsbald Probleme der Erziehung des subjektiven Menschen in Staat und Gesellschaft. Ein neuer Himmel und eine neue Erde für dies neue Geschlecht: und zwar auf Grund einer ästhetischen Verklärung zu höheren Menschheitsformen: das

[1] S. oben S. 395 ff.

war es, was er forderte. Er ist damit der Vorläufer von großen Propheten des 19. Jahrhunderts geworden: um nur, aus einer Entwicklungsreihe, die auf den ersten Blick kaum in Betracht zu kommen scheint, aus der der Musik, zwei Namen zu nennen: Beethovens, der eben aus diesem Verstande her das Lied an die Freude komponiert hat, und Wagners, der mit dem Kunstwerk der Zukunft sich die Tore des neuen Himmels, wie ihn Schiller zuerst besungen hatte, zu sprengen vermaß.

IV.

Neue Dichtung.

1. Aus den reichen Erfahrungen eines Lebens, an dem die ganze Entwicklung des deutschen dichterischen Subjektivismus wie ein Wandelpanorama vorübergezogen war, hat Goethe in hohem Alter geäußert: „Poesie wirkt am meisten im Anfang der Zustände, sie seien nun ganz roh, halbkultiviert, oder bei Abänderung einer Kultur, beim Gewahrwerden einer fremden Kultur, daß man also sagen kann, die Wirkung der Neuheit findet durchaus statt." Es ist einer der tiefen typischen Einblicke Goethes in geschichtliches Werden: das Geistesleben jedes neuen Kulturzeitalters ist zunächst vom Pathos der neuen Aufgaben erfüllt, ist ästhetisch, ist enthusiastisch. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts aber, in den Zeiten des Überganges zum Subjektivismus, kam diese Stimmung vor allem der Dichtung zugute, denn die soziale Grundlage der geistigen Bewegung war zum großen Teile kleinbürgerlichen Charakters: und so fehlten die materiellen Mittel, die bildende Kunst zu pflegen; von ihr vor allem galt das Wort, daß der deutschen Kunst kein Augustisch Alter blühte.

Indem aber die Dichtung ganz an erster Stelle Gefäß der weiteren Kulturentwicklung wurde, erhielt sie schon an sich, ganz abgesehen von dem wundersamen Zufall des Zusammentreffens einer großen Anzahl höchster Talente, eine Bedeutung, die sie innerhalb der deutschen Geschichte sonst nur noch ein-

mal, aus verwandten Gründen, im Zeitalter der Staufer gehabt hat: ist doch von ihr, wie wir soeben sahen, auch die Entwicklung des frühesten philosophischen Denkens des neuen Zeitalters in übervollem Zuge durchtränkt. Und so begreift sich, daß schon ihre Vorentwicklung in den Zeiten des Individualismus eine überaus reiche gewesen ist[1].

Wie weit lassen sich da nicht in dem Kerngebiete aller Entwicklung der Empfindung, dem religiösen, frühe Spuren des Neuen zurückverfolgen: die ersten Zeiten schon der pietistischen Frömmigkeit beider Konfessionen sind voll von ihnen, ja sie führen, namentlich auf protestantischem Gebiete, noch weiter zurück bis zur Verpersönlichung des alten Gemeindekirchenliedes und zu frommen Betrachtungsweisen im Sinne der Gebete des Arndschen Schatzkästleins. Und auf die eigentliche Frömmigkeitsbewegung folgte, sie erbreiternd und mit heiterem Geiste erfüllend, die gemütvolle Betrachtung der Natur: erst im kleinen, in der Gartenpoesie eines Brockes, dann ansteigend bis zu den vollen Chören des Kleistschen Frühlings und der Idyllik Gesners. Und schon meldeten sich Züge einer überquellenden Empfindung überhaupt; „Fülle des Herzens" ward, was man forderte; und in zunächst rührseligen, larmoyanten Tönen erwuchs eine Nebenströmung der älteren horazischen und anakreontischen Lyrik. Aber schon ließ sich daneben auch der naivere Ton echterer Empfindung in volkstümlichen, den Gefühlen des gemeinen Mannes nachgeahmten Lauten vernehmen; Gleim sang seine Grenadierlieder, und Bänkelsänger fuhren von neuem in der Weise der alten Fahrenden fort.

So war es Zeit, daß die neue Bewegung, wie sie in der Lyrik alte Formen, Formen der Renaissance und Formen des Volkstumes, bis zum bauchigsten Schwellen erfüllt hatte, nun auch auf die modernste aller Dichtungsarten, das Drama, übersprang. Es geschah nicht, ohne daß die soziale Grundlage des neuen Seelenlebens bloßgelegt ward. Wie waren doch im Drama des früheren Zeitalters, nach den Lehren der Renaissance, un-

[1] Vgl. dazu Bd. VII, 1, 126 ff., 282 ff.

glückliche Schicksale sagenberühmter Fürstenhäuser, intimes und öffentliches Geschick der Höchststehenden fast ausschließlicher Gegenstand der dramatischen Fabel gewesen! Jetzt wurde das Drama demokratisiert; quid mihi Hecuba ruft die Zeit mit Tiberius über die verbrauchten Heldenstoffe, und auf der Bühne erscheint die rührselige Komödie Gellerts und seiner Nachfolger und nach ihr das neue Trauerspiel hin bis zu der „bürgerlichen Virginia" in Lessings Emilia Galotti. Und schon handelt es sich nicht mehr bloß um einen Wechsel der Fabel. Indem das „große gigantische Schicksal" vermieden wird, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", treten die Vorteile einer intimeren Schilderung der Charaktere in ihr Recht: und eine neue, tiefergreifende, schärfer zeichnende, gewaltiger packende Illusion wird gewonnen.

Und kann nicht schon von der ganzen Breite dieser Vorstufe überhaupt gelten, daß sich die psychologische Darstellung in ihr verschärft? Nichts ist bezeichnender, als daß der Übergang von dem älteren zu dem neuen Zeitalter von einem erneuten Aufflammen der Satire mit ihrer vorwärts eilenden, wenn auch noch karikierenden Schilderungstechnik begleitet wird: Rabener, Zachariae, Kästner, Lichtenberg, um nur der Hauptnamen dieser Bewegung zu gedenken. Und so läßt sich in der Tat wahrnehmen, wie die psychologische Schilderung allenthalben zunimmt: wie sie von der einfachen Beobachtung von Einzeltatsachen und der gleichsam statistischen Verwertung sozialpsychischer Äußerungen überspringt zur wachsenden Virtuosität psychologischer Motivierung, zu steigendem Reichtum der Charakterzeichnung und zum ersten Erfassen selbst gesamtpsychischer Momente. Da ist denn kein Zweifel mehr möglich: ein neues Zeitalter vertiefter und erhöhter Dichtung drängt heran.

Und schon erschien dieses Zeitalter in diesen Jahren, noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, durch einige mächtige Dichtererscheinungen, Propheten einer größeren Zukunft, vorweggenommen. Es waren Günther vor allem und Haller.

Ermuntert euch, ihr blöden Sinnen,
Und macht euch in das Blumenfeld!
Die Erde geht nicht mehr im Leide,
Drum schickt die Augen in die Weide,
Drum laßt die Seele Luft gewinnen:
Zerreißt, was sie gebunden hält!

Mit diesen Versen ist Johann Christian Günther (1695 bis 1723) in jungen Jahren in die Welt getreten, eine Erscheinung von dichterischer Urkraft, aber von einem Schicksal, an dessen Schrecken nur wenige Erfahrungen anderer Dichter deutscher Zunge heranreichen. Voraussetzungslos tritt er auf; wenn auch Schlesier und anfangs von Benjamin Schmolck, dem geistlichen Dichter, geliebkost, erinnert er doch in seinen reiferen Gedichten durch fast nichts mehr an den Schwulst Lohensteins und die fromme Ergebung des Schweidnitzer Pfarrherrn. In der Tat: frisch läßt er seine Sinne schweifen; aus der Tiefe des Herzens und der Unmittelbarkeit des Geschehnisses heraus dichtet er, rücksichtslos bis zum Peinlichen und gottbegeistert bis zum Bachantentum, gleichgültig, ob gesunde Gefühle oder krankhafte Empfindungen emporwallen, ein ungeschminkter und sanguinischer Sänger eigensten Lebens. Und er ist sich seines Erfolges gewiß:

Mein Name dringt durch Sturm und Wetter,
Der Ewigkeit ins Heiligtum.

Aber eines fehlte ihm: „er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben und sein Dichten". Dieser gedankenreiche Geist von kühner Anmut und einheitlichem Fühlen, von herber Realistik, wahrhaftig gegen sich, gegen die Welt und Gott, war doch in seiner Wahrhaftigkeit bis zum Blasphemischen trotzig und haßte maßlos wie er maßlos liebte. So wurde sein Genius sein Unglück. Von Liebe zu Liebe flüchtend, vom Vater zurückgestoßen, dem Elternhause fern, zweimal berauscht in Augenblicken, deren Wichtigkeit für sein äußeres Schicksal ihm bekannt war: ist er schließlich mit achtundzwanzig Jahren innerer Zerrüttung erlegen.

Aber was hat er gelitten unter den Wandlungen dieses Schicksals!

Unruh, Kälte, Hitz' und Durst, Hunger, Elend, Armut, Blöße,
Schande, Mißgunst, Ärgernis, Krankheit und Verfolgungsstöße,
Fälschliche Beschuldigungen, blinder Eifer, Elternhaß
Und verlogne Freundschaftsmäuler, o wie schmerzlich peinigt das!

Ein sich selbst zerfleischender Ernst überkam ihn bei allem Leichtsinne in Stunden der Einkehr; er begriff, daß seine Kunst, deren Vervollkommnung eine nie nachlassende Forderung seiner Natur blieb, unter sittlicher Schwäche leiden müsse. Wie konnte sie da innere Ausgeglichenheit erreichen und Geschmacklosigkeiten, ja Roheiten vermeiden, wie war es möglich, daß sie sich unter dem Drange der Zerrissenheit über die bloße, wenn auch scharfe Wiedergabe des Wirklichen zu typischer Verklärung erhob? So haderte der Dichter mit sich selbst. Und doch triumphierte er immer wieder in unversieglichem Künstlermut. Auf das Krankenbett geworfen, erhebt er sich aus religiösen Zweifeln zum Gebet, und selbst untreue Liebe verwundet ihn nur noch, ohne ihn zu töten:

Sei immerhin der Hand entrissen,
Im Herzen bleibst du dennoch mein,
Das Glücke mag das Bündnis brechen,
Die Schickung mag mir widersprechen,
Ich trotze doch ihr künftig Nein
Und will dich stets im Bilde küssen.

Schließlich haben erst letzte Entbehrungen und Ausschweifungen diese zähe Natur gebrochen. Entsagend geht der Dichter dem Ende entgegen:

Das Alter kommt mir vor den Jahren,
Ich habe zeitig ausgedient,
Mein Frühling ist in Angst vergrünt
Und als ein Strom dahin gefahren;
Mein Auge, dessen feurig Spiel
Den Schönen in das Auge fiel,
Hat manchen Siegeskranz gefangen,
Dies Auge sieht jetzt lässig zu
Und winkt mit tränendem Verlangen
Der in der Welt versagten Ruh.

Und so ist er als ein zwar wunderliches, aber schließlich doch als ein Kind Gottes, ein Gottbegnadeter dahingegangen.

Die Nähe des Todes besänftigte die Stürme seines Innern; so sehr er noch hassen und lieben mochte, fand er doch endlich Ruhe in einem geläuterten protestantischen Bewußtsein. Aus dieser Zeit stammen die schönen Verse:

Mein Abendopfer ist ein Lied,
Das dir zu danken sich bemüht,
Die Brust entzündet Andachtskerzen;
Gefällt dir dieser Brandaltar,
So mache die Verheißung wahr:
Gott heilet die zerschlagnen Herzen ....

Du Geist der Wahrheit, breite dich
Mit deinen Gaben über mich!
Dein Wort sei meines Fußes Leuchte!
Vergönne mir dein Gnadenlicht
Auf meinen Wegen, daß ich nicht
Mir selber zur Verdammnis leuchte! —

Würde Günther bei längerem Leben und strengerer Selbstzucht einen volleren Vorfrühling jener großen Dichtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angebahnt haben, der sein Schaffen in mehr als einer Beziehung schon angehörte? Einsam blieb er schließlich in seiner Zeit und in den Ländern des mitteldeutschen Ostens, dem sein Leben angehörte; und erst im äußersten Süddeutschland erwachten zu seiner Zeit Keime einer nah verwandten und doch vielfach abweichenden Dichtung.

Süddeutschland war in der Entwicklung des deutschen Schrifttums seit den Zeiten Grimmelshausens und Moscheroschs zurückgeblieben. Die Wunden, die der Dreißigjährige Krieg geschlagen hatte, konnten in den größeren Staaten des Nordens und Ostens rascher geheilt werden; und noch ehe diese Staaten eine neue geistige Bewegung ermöglichten, hatten sich darstellende Kunst, Literatur und Musik mit Erfolg in die großen Handelsstädte geflüchtet, nach Hamburg vor allem und in das rasch erblühende Leipzig[1]. Demgegenüber hielt Süddeutschland,

[1] Vgl. dazu Bd. VII, 1 S. 282 ff., 301 ff.

und vor allem dessen protestantischer Teil, an den Voraussetzungen und Auswirkungen der Kultur des 16. Jahrhunderts fester; so vermittelten am Oberrhein Männer wie Schilter und Oberlin den Zusammenhang mit der alten Vergangenheit, während die Universität Straßburg, damals wie die Stadt noch innerlich ganz deutsch, als Hort einer Orthodoxie galt, die im Geistesleben des 16. Jahrhunderts wurzelte; und auch in Württemberg lebte und webte eine alte, wenn auch schon pietistisch gefärbte Frömmigkeit.

Diese altväterisch ernste, im Verhältnis zum rascheren geistigen Fortschritte Mittel- und Norddeutschlands gleichsam historische Haltung war nun aber nirgends vielleicht stärker ausgeprägt und doch wieder zugleich gegengewogen als in der Schweiz[1]. Hier war seit dem Verluste auch des losesten staatsrechtlichen Zusammenhanges mit dem Reiche im Westfälischen Frieden zunächst weithin und mehr, als schon früher, französisches Wesen eingezogen. In der deutschen Schweiz sprachen die Gebildeten damals fast mehr, als heute, Französisch. Und auch die Sitten hatten sich teilweise französiert.

Sag' an, Helvetien, du Heldenvaterland!
Wie ist dein altes Volk dem jetzigen verwandt? . . .
Wo ist der edle Geist, der nichts sein eigen nennet,
Nichts wünschet für sich selbst und keinen Reichtum kennet,
Als den des Vaterlands, der für den Staat sich schätzt,
Die eignen Marchen kürzt, der Bürger weiter setzt? . . .

so fragt Haller und schließt die Anklage mit Worten unmutsvollen Vorwurfs:

Nein, also war es nicht, eh' Frankreich uns gekannt!

Aber gerade diese Verse der Einkehr zeigen, daß unter der französischen Oberströmung in den Kantonen auch gutes deutsches Wesen noch reichlich zurückgeblieben war: die Anfänge jener Sitten treten hervor, die uns noch heute das Familienleben etwa der deutschen Schweiz als insbesondere

[1] Vgl. dazu Bd. VII, 1, S. 316 ff.

geschichtlich-deutsch, ja als ein wenig gleichsam mumifiziert-deutsch erscheinen lassen.

Aber dies zähe Festhalten altnationaler Grundlagen hatte anderseits nicht ausgeschlossen, daß man im Bereiche der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung jene starken Fortschritte gemacht hatte, von denen früher die Rede gewesen ist[1]; und namentlich in den großen Städten, in Zürich, in Basel, auch in Bern wurden diese in einer energisch vorwärts strebenden bürgerlichen Kultur bemerklich. Und so ergab sich denn für das Geistesleben der Eidgenossenschaft eine eigenartige Mischung, vergleichbar der würzig belebenden Luft der schweizerischen Hochebene, in der sich kühle, von den Firnen des Hochgebirgs herabtauchende Strömungen mit dem heißeren Brodem der Tiefe mischen: sie war konservativ und sie war fortschrittlich zugleich.

Bekannt ist es, daß die Schweiz aus diesem Zusammenhange her seit dem Beginne des 18. Jahrhunderts wiederholt höchst erfrischenden Einfluß auf die verschiedensten Gebiete des gemeindeutschen Schrifttums, ja unserer Kunst und Kultur überhaupt geübt hat, bis hinab zu der jüngsten Bedeutung Konrad Ferdinand Meyers, Kellers und Böcklins. Die erste dieser Wirkungen aber trat nun eben seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein; sie gehörte dem Schrifttum an, kennzeichnete sich als fortschrittliches Anknüpfen an verhältnismäßig alte literarische Überlieferungen, und war mit den Namen Hallers, Bodmers und Breitingers, Söhnen der Berner und der Züricher Erde, verbunden.

Von ihnen steht Haller, der berühmteste deutsche Physiologe vielleicht des 18. Jahrhunderts, 1708 geboren, 1777 gestorben, schon ganz auf der Schwelle der großen literarischen Zeit des 18. Jahrhunderts. Haller ist nur etwa ein Fünftel seines Lebens als Poet tätig gewesen. Früh küßte ihn die Muse; schon mit fünfundzwanzig Jahren stand er auf der Höhe seiner dichterischen Entwicklung; seit seiner Berufung an die Göttinger

[1] S. oben S. 138 ff.

Universität im Jahre 1736 hat er außer Gelegenheitsdichtungen fast nur noch das Gedicht auf den Tod seiner ersten Gattin Marianne, der geliebten Doris, verfaßt: freilich die herrlichste wohl und jedenfalls die unter den Zeitgenossen berühmteste seiner Schöpfungen.

Hallers Jugendgedichte sind hier und da von Lohensteinschem Schwulste nicht frei; Haupterzieherin zu eigenartiger Dichtung in hochdeutschem Gewande aber wurde ihm die dialektische Sprache seiner Heimat; ihr zum großen Teile hat er den hohen Glanz und die wunderbare Gedrungenheit seiner Dichtung abgerungen. Daneben haben auch die Alten, insbesondere Virgil, sowie die Engländer eingewirkt. England hatte er, ein Schüler Boerhaaves in Leiden, auf der Rückreise von Holland, die ihn über London und Paris führte, persönlich kennen gelernt.

Haller ist kein Dichter mehr nach der handwerklichen Auffassung des ausgehenden individualistischen Zeitalters;

Aus Reimern, deren Schwung die Erde nie verlor,
Stieg Haller einst mit Adlersflug empor

konnte mit Recht sein Göttinger Kollege Kästner, der schlagfertige Epigraphiker, von ihm sagen. Er gehörte zu den ersten Auserwählten, die nur dann dichteten, wenn übervolle Empfindung sie drängte. Darum ist seine Lyrik einfach und gegenständlich und greift noch heute ans Herz.

Komm, Doris, komm zu jenen Buchen,
Laß uns den stillen Grund besuchen,
Wo nichts sich regt als ich und du!
Nur noch der Hauch verliebter Weste
Belebt das schwache Laub der Äste
Und winket dir liebkosend zu.

In diese subjektive Gefühlsunmittelbarkeit seiner Dichtung eröffnet Haller selbst den tiefsten Einblick, wenn er in seiner Totenklage um Marianne ausruft:

Nicht Reden, die der Witz gebieret,
Nicht Dichterklagen fang' ich an;
Nur Seufzer, die ein Herz verlieret,
Wenn es sein Leid nicht fassen kann.

Die Verse zeigen zugleich, daß Haller sich in seiner Anschauung poetischen Dranges unter den Dichtern seiner Zeit noch einsam fühlte: und so machte er auch noch, wenn auch innerer Begabung wenigstens teilweise folgend, der Zeitauffassung das Zugeständnis, daß der Dichter nicht selbstherrlich sein dürfe, daß die Dichtung als moralisches Besserungsmittel auch nützlich zu wirken habe. Daher wurde er bei allem Neuen, das seine Gelegenheitsgedichte zeigen, doch zum Vertreter vor allem des Lehrgedichtes: die Didaktik erschien ihm, soweit ihm gelehrte Studien noch Muße zum Dichten ließen, als die Form, in der alle Dichtung gipfle. In der Tat hat er denn auf diesem Gebiete Hohes erreicht. In seinen „Alpen", einem beschreibenden Gedichte, das der Welt zum erstenmal die Reize der Schweizerberge malte und deren natürliche Szenerie durch menschliche Sittenbilder voll innigen Gefühls belebte, wie in seinen politischen und seinen philosophischen Gedichten herrscht bei aller Gedankentiefe eine Umsetzung des Abstrakten in das körperlich Faßbare, waltet eine eindringliche Kürze, ein gedämpfter Glanz und ein gesättigtes Kolorit der Sprache, wie sie, gepaart mit würdigster Empfindung, in deutscher Zunge nur selten gehört worden waren: wir stehen in den Vorhallen der Sprache Klopstocks und werden schon mehr als einmal an die Sprachgewalt der philosophischen Dichtungen Schillers erinnert. Mit wie erhabener Wucht schlagen Verse an unser Ohr, wie die folgenden aus dem Gedicht über die Ewigkeit:

Als mit dem Unding noch das neue Wesen rung
Und, kaum noch reif, die Welt sich aus dem Abgrund schwung,
Eh' als das Schwere noch den Weg zum Fall gelernet
Und auf die Nacht des alten Nichts
Sich goß der erste Strom des Lichts,
Warst du, so weit als itzt, von deinem Quell entfernet.

Es ist der Zug eines ernsten Gemütes, den selbst die Laute schon der schwer fallenden Zeilen erkennen lassen; wie ein Barockgemälde erscheint die Dichtung. Doch nicht rückwärts bei allem Altväterlichen, vorwärts vielmehr war ihre Sprache, war ihr Inhalt gewandt. Hinaus führte sie aus den leichten

Rokokotändeleien Mittel- und Norddeutschlands[1], und ihre noch nicht voll entwickelte, doch schon durchaus geahnte Großheit wie ihr trotz aller Lehrhaftigkeit subjektiv atmender Inhalt ließ die Linien einer neuen Kunst ahnen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit fast urplötzlicher Gewalt durch Einen Dichter, Klopstock, in die Zeit ihrer ersten Vollendung trat.

Klopstock (1724—1803) ist einer unserer größten Lyriker und jedenfalls der größte Lyriker der Empfindsamkeit gewesen. Wo ihn nicht die Verworrenheit der schweizerischen Theorien unübersichtlich macht, und wo er sich nicht Gesetzen der antiken Dichtkunst beugt, die deutscher Sprache und deutschem Sinne widerstehen, da erreicht er innerhalb der Grenzen seiner Zeit auf jedem Gebiete fast lyrischen Schaffens das Höchste. Wie wunderbar einschmeichelnd in ihrer vollendeten Anmut sind seine Naturschilderungen; wie weiß er da mit wenigen konkreten Zügen ein ganzes Bild in seinen weichen Umrissen hinzuzaubern! Wer empfindet nicht die stille Poesie der buchenbewaldeten Ostseelandschaft in der Schilderung Friedensburgs:

Auch hier stand die Natur, da sie aus reicher Hand
Über Hügel und Tal lebende Schönheit goß,
Mit verweilendem Tritte,
Diese Täler zu schmücken, still.

Sieh den ruhenden See, wie sein Gestade sich,
Dicht vom Walde bedeckt, sanfter erhoben hat,
Und den schimmernden Abend
In der grünlichen Dämmrung birgt.

[1] Haller war sich des Gegensatzes in vieler Hinsicht wohl bewußt. Man lese die merkwürdigen Sätze, in denen er seine Dichtung mit der des in gleichem Jahre mit ihm geborenen Hagedorn vergleicht: „Hagedorn dichtete Lieder, darin er die Liebe und den Wein besang, und die die ersten waren, die man in Deutschland den Liedern der Franzosen an die Seite setzen durfte. Die Fröhlichkeit und die Kenntnis der Welt breitet über alle Gedichte, auch über die Lehrgedichte meines Freundes eine Heiterkeit aus, wodurch er sich dem Horaz nähert und den Boileau übertrifft. Was bleibt mir dagegen? Nichts als die Empfindlichkeit. Diese Empfindsamkeit, wie man sie zu nennen anfängt, gab freilich meinen Gedichten einen eigenen schweren Ton und einen Ernst, der sich von Hagedorns

Und wem tönen nicht andere Laute verwandter Landschaft nach, wenn er die Verse hört:

Wie erhellt des Winters werdender Tag
Sanft den See! Glänzenden Reif, Sternen gleich,
Streute die Nacht über ihn aus.

Wie schweigt um uns das weiße Gefild!
Wie ertönt vom jungen Froste die Bahn!

Nie aber erhebt sich der Dichter reiner in die Gefilde lyrisch-landschaftlicher Schilderung, als wenn er die Nacht singt mit ihrer auflösenden berückenden Dämmerung:

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt' der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib', Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Aber auch die Akzente einer Lyrik, die schärfer dem Sinnenfälligen naherückt, stehen ihm zur Verfügung; so in der Schilderung des Tanzes:

Wenn die schnell're Musik in die Versammlung sich
Ungestümer ergießt, Flügel der Tänzer hat,
Und das wildere Mädchen
Feuervoller vorüberrauscht!

Und wie greifbar erst steht in der prächtigen Ode, welche vom Wettkampf der deutschen und der britannischen Muse um das hohe Ziel dichterischer Vollendung erzählt, die deutsche Muse vor uns, wenn sie zum Laufe ausholt:

Schon hielt sie mühsam in der empörten Brust
Den engen Atem, hing schon vorgebeugt
Dem Ziele zu; schon hub der Herold
Ihr die Drommet', und ihr trunkner Blick schwamm.

Aber der Dichter, der so sinnfälliger Ausgestaltung des Sichtbaren fähig ist, blieb doch der Hauptsache nach Stimmungsdichter: nicht eigentlich das Anschauliche bewegt ihn, sondern

---

Munterkeit unendlich unterscheidet" (zit. Hettner, Literaturgesch. [1], 3, 1, 345—6).

die auf dieses Anschauliche reflektierenden und von ihm her zurück belebten Gefühle; nicht den Gegenstand besingt er, sondern das Empfinden, das an diesen anknüpft. So sind ihm denn Empfindungen eben die Haupterscheinungen anschaulicher Vorgänge: alles andere verschwindet ihm vor der Macht des sich den Dingen entringenden Gefühls: und so wird er zum ersten Großen unserer subjektivistischen Dichter[1].

Indem er sich aber in die Welt der Gefühle einschließt, wird er zugleich zum Dichter der Selbstbeobachtung. Mit der schärfsten poetischen Analyse seiner Zeit ist er seinem Innern zu Leibe gegangen; die Außenwelt, auch insofern sie Innenwelt anderer war, hat ihn weniger gekümmert. Sein dichterisches Studienfeld ist darum begrenzt; will er fremde Gefühle wiedergeben, so gelingt ihm das fast nur unter dem Reiz des Abnormen, indem er die fühlenden Personen etwa tot oder abwesend denkt: gänzlich fern steht er darum dem Drama und im tiefsten Grunde fern auch dem Epos.

Dem aber, was die Zeit der Empfindsamkeit vom Dichter heischte, kam er eben auf diese Weise am nächsten. Hatte noch Haller nur die ersten herben Spuren tieferen, persönlichen Empfindens seinen Gedichten einverleibt, sah man bei ihm die Formen einer künftigen Stimmungspoesie gleichsam erst durchschimmern durch den noch objektiv gehaltenen Leib des Gedichtes, wie man etwa in den gedrungenen Strebepfeilern frühgotischer Kirchen die Herrlichkeit der tausend Fialen und Kreuzblumen, der Baldachine und Statuen späterer Gotik nur ahnen mag: so brachte Klopstock jetzt die Erfüllung, die Erfüllung nach Form wie Inhalt.

Begünstigt wurde der Dichter für die Entwicklung dieser Stimmungen durch Wesen und Herkunft seiner religiösen Empfindung. Seine Vaterstadt Quedlinburg und sein Vater-

[1] In dieser Richtung urteilt Schiller (Über naive und sentimentalische Dichtung) von ihm: „Seine Sphäre ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen."

haus waren Stätten des Pietismus gewesen; tief bewahrten die Gegenden Mitteldeutschlands, denen seine Gymnasialzeit zu Schulpforte, seine Studentenzeit zu Leipzig und Jena angehörte, neben allem frohen Naturell des Thüringers und des Thüringen entsprossenen Sachsen, den Schatz jenes Gefühlschristentums, den vor allem Francke in Halle gesammelt hatte; und gerade für Klopstock ist er eine Gabe für immer gewesen; fromm blieb er doch stets der Orthodoxie und den „schwatzenden Predigern" fern. So vollzog sich denn in dem Dichter die klassischste aller Verschmelzungen pietistischer und empfindsamer Stimmung.

Und dazu kam noch, um sein Christentum ganz zu einem erhöhten Gefühlschristentum zu machen, der pantheistische Einschuß, der keinem großen Poeten gefehlt hat:

Mit heiligem Schauer
Brech' ich die Blume ab:
Gott machte sie,
Gott ist, wo die Blume ist.

Mit heiligem Schauer fühl' ich der Lüfte Wehn,
Hör' ich ihr Rauschen: er hieß sie wehn und rauschen
Der Ewige. Der Ewige
Ist, wo sie säuseln, und wo der Donnersturm die Zeder stürzt.

Und niemals setzte sich bei ihm der pantheistische Hang in klaren Ausgleich mit den Offenbarungslehren des Christentums; vermutlich häufig genug, jedenfalls noch im reifen Alter hat der Dichter der Messiade mit religiösen Zweifeln zu kämpfen gehabt. Und so blieb ihm denn ein ewig unbefriedigter, an sich schon stimmungsvoller Drang zum Verständnis des Glaubens. Wer leitet mich hinauf, rief er wohl in schmerzlicher Sehnsucht,

Zu den ewigen Hügeln?
Ich versink', ich versinke, geh' unter
In deiner Welten Ozean!

Und ein andermal grübelt er:

Wesen der Wesen,
Du warest von Ewigkeit!
Dieses vermag ich nicht zu denken:
In diesen Fluten versink' ich.

Wo solche Stimmungen länger währen, pflegt sich ein auch sonst dem Christentum nicht eben fernstehender Pessimismus einzustellen. In der Tat gehört Weltschmerz im Sinne einer leisen, still tränenvollen Melancholie zu den Grundzügen der Klopstockschen Muse. So kann der Vierundzwanzigjährige in dem Jahre, da ihn die ersten Gesänge der Messiade mit Einem Schlage berühmt machten, entsagend dichten:

Rinn' unterdes, o Leben! Sie kommt gewiß,
Die Stunde, die uns nach der Zypresse ruft!
Ihr andern, seid der schwermutsvollen
Liebe geweiht und umwölkt und dunkel!

Der schwermutsvollen Liebe! Die Worte deuten, neben den religiösen Stimmungen, die andere Seite im Wesen Klopstocks an, die ihn zum Helden der Empfindsamkeit gemacht hat. Über seine jungen Jahre, die Zeiten, da er viel bedeutete, breiten sich die Fittiche verliebter Melancholie. Im Jahre 1748 meldet der kräftige Jüngling, ein flotter Turner, Reiter, Schlittschuhläufer, indem er sich als Abgeschiedenen sieht, sein Schicksal in den gefühlsseligen Versen:

Als ich unter den Menschen noch war, da war ich ein Jüngling,
Weiblich und zart von Gefühl,
Ganz zur Empfindung der Liebe geschaffen. So zärtlich und fühlend
War kein Sterblicher mehr.
Also sah ich ein göttliches Mädchen; so zärtlich und fühlend
War keine Sterbliche mehr.
Aber ein unerbittliches Schicksal, ein eisernes Schicksal
Gab mir ein hartes Gesetz,
Ewig zu schweigen und einsam zu weinen. So zärtlich und elend
War kein Sterblicher mehr.

Wie diese Verse sich auch zur Wirklichkeit stellen — wir sind weit davon entfernt, hier die Einzelheiten einer Biographie Klopstocks zu entrollen[1] —: Klopstock scheint immerhin einer der Ersten jener merkwürdigen Menschen gewesen zu sein, die an einer der bezeichnendsten Modekrankheiten der empfindsamen

[1] Vgl. C. Rüdiger, Karoline Rudolphi, 1903.

Zeit litten, an der Schwärmerei für eine nur in Gedanken lebende Geliebte. Er, der überzeugt war, daß Gott die Seelen „fühlender und für einander" geschaffen habe, der sich in seinem praktischen Pessimismus als „Geweihter des Schmerzes" vorkam und doch zugleich als eine „Seele, zur Freundschaft erschaffen"; er sucht auf dieser Erde nach dem ihm unbekannten weiblichen Wesen, das ihn ergänze: und er „weint nach ihrer Umarmung hin".

Wir verdanken der unerhört bleibenden Liebe Shakespeares zu einem Weibe den vielleicht wunderbarsten, duftendsten Sonettenkranz der Weltpoesie voll unendlicher Variationen einer Anspielung auf den sinnvollen Zweck menschlicher Liebe. Wie heben sich von diesen Weltkindern die tränenvollen Strophen Klopstocks ab, die er in immer erneutem Ansturm des Gefühls der großen Unbekannten weiht:

Ach, warum, o Natur, warum, unzärtliche Mutter,
Gabest du zum Gefühl mir ein zu biegsames Herz
Und in das biegsame Herz die unbezwingliche Liebe,
Dauernd Verlangen und, ach, keine Geliebte dazu?
. . . . . .

Und du, o Freundin, die du mich lieben wirst,
Wo bist du? Dich sucht, Beste, mein einsames,
Mein fühlend Herz, in dunkler Zukunft,
Durch Labyrinthe der Nacht hin sucht's dich!

Aber nirgends ist diese Geliebte zu finden.

Soll ich jene Gefilde nicht sehn? Führt nie dort im Frühling
Meine zitternde Hand sie in ein blühendes Tal?
Sinkt sie, von süßer Gewalt der mächtigen Liebe bezwungen,
Nie mit der Dämmerung Stern mir an die bebende Brust?
Ach, wie schlägt mir mein Herz! wie zittern mir durch die Gebeine
Freud' und Hoffnung, dem Schmerz unüberwindlich, dahin.
Unbesiegbare Lust, ein süßer begeisternder Schauer
Eine Träne, die mir still den Wangen entfiel,
Und — o, ich sehe sie — mitweinende, weibliche Zähren,
Ein nur lispelnder Hauch und ein erschütterndes Ach,
Ein zusegnender Laut, der mir rief, wie ein Schatten dem Schatten
Liebend ruft, weissagt, dich, die mich hörete, mir.

Und so glaubt er sich tatsächlich ihr nahe:

Eilet, Winde, mit meinem Verlangen zu ihr in die Laube,
Schauert hin durch den Wald, rauscht und verkündet mich ihr!

Aber das Phantom bleibt dem Dichter unnahbar; und der Gedanke der Unnahbarkeit verdoppelt jene Stimmungen des Weltschmerzes, der pietistischen Lebensanschauung, der sentimentalen Liebe und Freundschaft, der Tugendschwärmerei, aus der Klopstock die herrlichsten seiner Oden geschaffen hat.

So überwiegt denn in diesen Oden namentlich der Frühzeit, die kulturgeschichtlich vor allem in Betracht kommen, das lyrische Element das heroische; und nur eine glühende Vaterlandsliebe sowie ein ausgesprochener Hang zu staatlicher Gesinnung bringen in dieser Tonlage härteren Klang. Im übrigen aber ist es immer wieder das Moment allgemeiner Stimmungen, das in der Sprache daherflutet und beim Hörer erregt werden soll: allgemeiner Stimmungen von unendlicher Macht, die selbst das Denken überwältigen und sich einverleiben. Wie oft versucht es da der Dichter nicht, an die Stelle des Gedankens womöglich Gefühl oder wenigstens Anschauung zu setzen. Und wie schwer bescheidet er sich der Unmöglichkeit seines Vorhabens. Dann spricht er wohl vom Unsagbaren, Unnennbaren, Unsingbaren, und halb beschämt schließt er:

die verstummende Seele,
faßt dich, Gedanke, nicht mehr!

Aber mit dem Versuche selbst hat er schon den Weg betreten, auf dem er unaufhaltsam vorwärts eilt: den Weg der Auflösung aller festen Konturen des Denkens und der Anschauung ins Stimmungsvolle. Und bewundernswert ist die Kunst, mit der er diesem Drange gerecht wird.

Schon früh handhabt er neben der klar erhabenen biblischen Mythologie und der konkret schönen klassischen Göttersage die nebelhafte nordische, seiner Auffassung nach altgermanische; und schon im Jahre 1747 spricht er von Barden. Aber bald geht er weiter. Er drängt die fein umrissenen Göttergestalten der Alten zurück; und an ihre Stelle treten, am Ende fast aus-

schließlich, die zerfließenden Schemen der germanischen Götterwelt, Personifikationen mehr von Eigenschaften und Begriffen, als eigenlebige, heiter sich dargebende, wohlig sich ausbreitende Geschöpfe sinnlicher Bildungskraft.

Und wie weiß er die Sprache, in der diese Gestalten reden, in der seine Dichtung überhaupt sich bewegt, seiner Empfindung gemäß zu meistern! Seiner Herrschaft über sie voll bewußt modelt er sie um bald zum Ton der Äolsharfe, der weich daherhaucht, und bald zum Gewittersturm, dem die Donner Gottes entbrausen.

Und er vermag das, da er, noch ganz abgesehen vom Rhythmus, auch das Musikalische schon der Sprache an sich mit bis dahin unerhörter Gewalt zum Tönen zu bringen weiß. Wer hätte ihm wohl die Strophe nachzudichten vermocht:

> Ich entflog ihr und sang, und der bewegte Hain
> Und die Hügel umher hörten mein flötend Lied,
> Und des Baches Gespräche
> Sprachen leiser am Ufer hin?

Seine Sprache wurde gleichsam selbsttönend; wie die unbestimmt verhallenden Schwingungen der Musik trifft sie das Ohr, wenn wir von der Empfindungen unaussprechlich süßer Lust, wenn wir vom wolkigen Hauche geatmeter Weihrauchdüfte hören. Es ist, abgesehen vom rein sinnlichen Tonfall, namentlich die glückliche Wahl der Beiwörter, überhaupt der schmückenden Elemente der Sprache, die diesen Eindruck hervorbringt. Da wird uns gesungen vom Schauer wallender Freuden und vom melancholischen Ach, wir erzittern von süßer Entzückung, und unser erschütterter Nerv schauert, bis uns stillheitres Lächeln schwimmenden Augs und beseelter Blick zu sanftrer Bewegung überführen, und unsere Seele Ruhe gewinnt: die

> Tochter des ewigen Hauchs in uns,
> Seele, zur Liebe gemacht.

Und wie in dieser Sprache alles lebt, alles sich bewegt und jede klare Linie sich zitternd auflöst, so meidet der Dichter die intransitiven Zeitwörter der Ruhe oder stößt sie hinüber

auf den für ihn allein atmenden Boden bewegten Seins. Da lebt die Freude ungestümer durch die Gebeine hin, da taut der Morgen daher; und die menschliche Seele wähnt leere Tage zu Nächten, indem sie liebesehnend Zärtlichkeit weint.

Ein pathetischer Zug geht mit alledem durch die erhabene Form der Oden, und tausenderlei Mittel steigern diesen Eindruck: die häufige Verwendung von Komparativen an Stelle der Positive, der meisterhafte Gebrauch der Anaphora, der majestätische Gang endloser, oft über mehrere Strophen erstreckter Satzgebilde, die Einfügung langer Vergleiche, in deren Verlauf die Sprache sich fast knirschend ihrem selbstherrlichen Zügler fügt, und nicht zum geringsten die Wiederholung der bezeichnendsten Worte, ja ganzer bezeichnender Satzteile, deren Eindruck auf den Hörer der Wirkung kirchlicher Litaneien gleichkommt.

Das Pathos, das auf diese Weise erreicht wird, ist im ausgesprochensten Falle das Pathos melancholischer Narkose. Und eben dies ist es, was erreicht werden soll: trunkene, traumhafte Seligkeit des Empfindens. Und hat uns der Dichter an diesem Kelche nippen lassen, dann führt er hinüber in die Gebiete der Verstiegenheit, des süßen Schauers, des stillen Stammelns. Kaum schallet jetzt

der Cherubim Harfe noch, sie bebt;
Kaum tönet ihre Stimme noch, sie zittert, sie zittert.

Worauf die religiös-pietistische Ekstase hervorbricht zu ihrer Zeit:

Ihr Wellen, donnert,
Und du, der Posaunen Chor, hallest
Nie es ganz: Gott — nie es ganz: Gott,
Gott, Gott ist es, den ihr preist!

Es ist für Klopstock die höchste aller dichterischen, ja eine überdichterische Wirkung. Und es ist eine Wirkung, die nicht bloß auf religiösem Gebiete eintritt. Auch der vollste Zustand höchster irdischer Seligkeit, der Liebe, ist nur so hoher Verzückung erreichbar.

Freund, ein einziger Blick, von einer Seele begeistert,
Die von der süßen Gewalt ihrer Empfindungen bebt;
Und ein Seufzer, mit vollem Verlangen, mit voller Entzückung,
Ausgedrückt auf einen zitternden blühenden Mund,
Ein beseelender Kuß ist mehr, als hundert Gesänge,
Mit ihrer ganzen langen Unsterblichkeit wert!

Steigert sich damit die Sprache in ihren musikalischen wie ihren grammatischen und syntaktischen Wirkungen ins Unermeßliche, Unfaßbare, so erreicht auch die Gesamtmalerei entsprechende Höhen. Was Klopstock auf diesem Gebiete vermag, das zeigen drei Zeilen eines kleinen Bildes aus einer seiner Oden besser als alle umschreibenden Versicherungen.

Auge, wem gleich' ich dich?
Bist du Bläne der Luft, wenn sie der Abendstern
Sanft mit Golde beschimmert?

Aber diese Virtuosität gegenständlicher Malerei wird nun ausgenutzt, um alles Körperhafte, Wohlumschriebene, Plastische der Personen und Gelegenheiten bis auf Spuren verschwinden zu lassen. Da „entsenkt sich" wohl Thuiston dem Himmel,

wie Silber stäubt
Von fallenden Gewässern;

und Satan wird grübelnd vorgestellt:

Wie auf hohen unwirtlichen Bergen drohende Wetter
Langsam und verweilend sich lagern: so saß er und dachte.

Wem träte im Gegensatz zu dieser Schilderung nicht die Plastik Walthers von der Vogelweide in Erinnerung, da er sich nachdenkend zeichnet:

Ich saß uf eime steine
Und dachte bein mit beine,
Darnf saft ich den ellenbogen,
Ich hat in mine hant gesmogen
Das kinn und ein min wange.

Klopstock aber macht mit der Auflösung aller Umrisse nicht bei der Schilderung von Vorgängen Halt: die Personen selbst

werden so, mit vertreibendem Pinsel gleichsam, umhaucht. So der verklärte Adam:

ein schwebender Leib, aus Heitre gebildet,
Hüllte den seligen Geist in eine verklärtere Wohnung.
Seine Gestalt war so schön, wie du vor des Schöpfers Gedanken,
Göttliches Bild, da er Adam zu schaffen gedankenvoll dastand,
Und im gesegneten Schoße des lebenduftenden Edens
Unter ihm heiliges Land zum werdenden Menschen sich losriß.

Und selbst die Natur, diese festumrissene, ewig wohlumschränkte, sie unterliegt dieser Verflüchtigung des Anschaulichen, diesem „Überschleiern", wie Klopstock selber es ausdrückt. Nicht als ob der Dichter nicht anderer Darstellung fähig gewesen wäre. Wie deutlich schildert er den Eingang zur Grabstätte der Toten, die auf den erstandenen Heiland harren:

Unten am mitternächtlichem Berge waren die Gräber
In zusammengebirgte zerrüttete Felsen gehauen.
Dicke, finsterverwachsene Wälder verwahrten den Eingang
Vor des fliehenden Wanderers Blick. Ein trauriger Morgen
Stieg, wenn der Mittag schon sich über Jerusalem senkte,
In die Gräber noch dämmernd mit kühlem Schauer hinunter.

Und wie weiß er in der Frühlingsfeier, der berühmten Ode des Jahres 1759, das Gewitter zu malen:

Und die Gewitterwinde? Sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen! Wie sie mit lauter Woge den Wald durchströmen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.

Seht ihr den neuen Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?
Hört ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft!

Aber nicht unsre Hütte!
Unser Vater gebot
Seinem Verderber,
Vor unsrer Hütte vorüberzugehen!

Ach, schon rauscht, schon rauscht
Himmel und Erde vom gnädigen Regen!
Nun ist, wie dürstete sie! die Erd' erquickt,
Und der Himmel der Segensfüll' entlastet!

Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter,
In stillem, sanftem Säuseln
Kommt Jehova,
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens.

Aber wie hier schon das Pathos durchzubrechen droht und wunderbar starke Stimmung sich aufdrängt, so vernichtet das empfindsame Element in tausend anderen Schilderungen jede Spur fast festerer Plastik: nebelhaft, verschwimmend, in den Augenblicken musikalischen Harmoniewechsels gleichsam, im Zwielicht, ahnungsvoll, von Rauchwerk umwallt erscheinen die Dinge, wie aus großer Ferne. Derart sind die Schilderungen vor allem im Messias:

Nun wandelt der Seraph
In der Erd' Abgründen. Da wälzten sich Ozeane
Ringsum, langsamer Flut, zum menschenlosen Gestade.
Alle Söhne der Ozeane, gewaltige Ströme,
Flossen, wie Ungewitter sich aus den Wüsten heraufziehn,
Tiefaufstönend ihm nach. Er ging, und sein Heiligtum zeigte
Sich ihm schon in der Nähe. Die Pforte, von Wolken erbauet,
Wich ihm aus und zerfloß vor ihm, wie in himmlische Schimmer.
Unter dem Fuße des Eilenden zog sich flüchtige Dämmerung
Wallend hinweg. Nah hinter ihm an den dunkeln Gestaden
Blieb es in seinem Tritte zurück, wie wehende Flammen.

Es ist eine Naturanschauung, die das Körperhafte verliert, die formlos aufgeht in Seele und Stimmung.

War da ein Dichter von der Art Klopstocks, in der Lyrik groß, zugleich geeignet, ein Epos im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu schaffen? Und war seine Zeit geneigt, ein solches Epos im gewöhnlichen Sinne zu genießen?

Klopstock hat bereits auf den Schulbänken Pfortes den Gedanken der Messiade gefaßt, während ein noch früherer Ehrgeiz ihn zum Preise Heinrichs des Voglers, des Befreiers, zu treiben schien. Er traf in der Wahl dieses biblischen Themas mit den Mahnungen, ja Prophezeiungen der Schweizer zusammen, und er begeisterte sich zu ihm an dem großen Vorbilde Miltons.

Aber wie Unrecht würde man dem Dichter tun, wollte

man seinen Messias als ein Epos in irgendeinem sonst befolgten, alten oder neuen Stile bezeichnen. Die Frömmigkeit der Kirche, der er angehörte, war nicht mehr objektiv-episch gewandt, noch weniger war es die seine; und der Geist der Zeit trieb ihn zu pathetisch-empfindsamer, lyrischer Verherrlichung des Gottessohns und des Werkes der Versöhnung, wenn auch in lose epischen Formen. In ihr aber hat der Dichter der Zeit nicht bloß genug getan, nein ihr geradezu noch einmal ein neues christliches Gefühl offenbart: tausend Zeugnisse beweisen es.

Gewiß ist da feste Charakterschilderung nicht des Dichters Sache: die göttlichen Personen sind in dieser Hinsicht mit Befangenheit dargestellt, und die menschlichen stehen, nach Art der Psychologie des früheren Mittelalters, unter der unmittelbaren Einwirkung göttlicher und teuflischer Kräfte. Nicht minder geht dem Gedichte jede klare Disposition der Räume ab: die kosmologischen Anschauungen des Neuen Testamentes liegen in beständigem und verhängnisvollem Widerstreit mit den kosmologischen Anschauungen des Dichters als eines Anhängers der kopernikanischen Weltlehre. Und die Folge dieser Mängel ist klar: keine innere Einheit der Handlung und des Geschehens, und damit keine Einheitlichkeit der Komposition überhaupt.

Aber haben die Zeitgenossen das in dem Gedichte gesucht? Für sie waren diese Fehler leicht übersehbare Mängel der nun einmal unvermeidlichen epischen Grundlage; sie wandten sich von ihnen ab und lebten enthusiastisch der lyrisch-pathetischen Stimmung des Ganzen. Und wer will deren Wucht, wer den Glanz der Sprache, wer die unglaubliche Kraft der Wirkung auf empfindsame Seelen verkennen? Ein ganzes Geschlecht von Dichtern hat nach diesem Vorbilde geschaffen; und in ihren ersten Gesängen namentlich ist die Messiade neben den Oden das unerreichte Denkmal des Schrifttums unserer empfindsamen Zeiten geblieben.

Aber die Höhe der empfindsamen Periode wurde abgelöst

durch Jahre ruhigerer Stimmung, wenn auch noch höchlichst gereizter Leidenschaft: auf Klopstocks Messiade folgte neben allem Bardengesang und der poetischen Aufregung des Hainbundes Werthers Leiden: und eine letzte Zeit der Empfindsamkeit brach damit, die Zeit schon mehr objektiver Betrachtung und Wiedergabe der Stimmung, herein.

In den Leiden des jungen Werthers findet sich die Stelle: „Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Lotte stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich; ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte ‚Klopstock'. Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung auf mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen. Und sah nach ihrem Auge wieder." Lotte und Werther beleben ihre Empfindung des Frühlingsgewitters durch das Gedächtnis an die Ode des Jahres 1759, deren schöne Schlußstrophen oben[1] zitiert worden sind. Eine Vergleichung aber dieser Strophen und der Schilderung Goethes zeigt den Unterschied zwischen der unbewußt-dithyrambischen Höhezeit der Empfindsamkeit und deren zwar noch bewegtem, doch aber der allgemeinen seelischen Situation schon bewußtem Ausgang. Es sind die beträchtlichsten Schattierungen des Empfindsamen, das aber gleichwohl noch ein und derselben ganzen Periode angehört; und es bringt einen innersten Zusammenhang zum Ausdruck, wenn der Verfasser von Werthers Leiden die soeben dem Leser vorgetragene Stelle seines Buches mit einem warmen Gefühlsausbruch an den Namen Klopstocks endet: „Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen; und möchte ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören!"

[1] S. 429.

Der Ausgang der empfindsamen Zeit ist wesentlich durch zweierlei Erscheinungen gekennzeichnet. Einmal vollzog sich innerhalb der deutschen Entwicklung selbst eine Abklärung. Je länger und je eindringlicher die Dichtung das neue Empfinden aussprach, um so zahlreicher wurden die Kreise, die, durch die soziale und geistige Entwicklung der letzten Menschenalter innerlich vorbereitet, ihm zufielen; indem aber die Bewegung eine breitere soziale Grundlage nun auch offen gewann, verlor sie zugleich an Innerlichkeit: auch der Inhalt des Gefühlslebens wurde nun gleichsam öffentlicher und damit flacher, und die Kunst seiner Darstellung gewann an gegenständlicher Klarheit. Anderseits aber kamen jetzt auch mächtige Einflüsse des Auslandes hinzu, um diesen Abklärungsprozeß zu beschleunigen und zugleich im Sinne einer Bereicherung an Mannigfaltigkeit der Empfindungen zu verstärken.

Es ist schon früher davon die Rede gewesen[1], daß die westeuropäischen Nationen, vor allem Engländer und Franzosen, die seelischen Entwicklungsstufen, die mit der Entfaltung eines Wirtschaftslebens frühesten Unternehmertums und eines neuen Bürgertums dieser Unternehmung mehr oder minder verknüpft sind, früher erlebt haben als unser Volk. Während auf deutschem Boden die Bewegung, sieht man von den besonders früh erblühenden, aber auch besonders früh ausscheidenden Niederlanden ab, nach dem Dreißigjährigen Kriege nur matt einsetzte, um in den zwanziger und dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts eine erste entwicklungsgeschichtliche Höhe von verhältnismäßig geringer Ausdehnung und Erhebung zu erreichen, ging in England die entsprechende Entfaltung seit der glorreichen Revolution aufs strackeste und fruchtbarste vor sich. Dem entsprach denn auch eine frühe und kräftige Blüte der seelischen Bewegung: schon in Youngs Gedanken über die Originalwerke wird das unmittelbare Studium der Natur empfohlen: nicht nach Homer, sondern wie Homer gelte es zu schaffen; und die Losung bereits Shaftesburys waren die

[1] S. oben S. 250 ff.

Worte All beauty is truth. Und diesen Vorsprung in der Entfaltung des neuen Seelenlebens hat England nicht bloß gegenüber Deutschland, sondern bis zu einem gewissen Grade auch Frankreich gegenüber beibehalten bis tief ins 19. Jahrhundert hinein, ja in mancher Hinsicht bis auf den heutigen Tag: fast zwei Menschenalter, bevor es in Frankreich ein Kaiserreich gab, hatten die Engländer schon ihren Empirestil in der Baukunst; als David noch bei Boucher Amoretten malte, standen sie bereits auf der Höhe eines malerischen Klassizismus; und die großen periodischen Rundschauen des 19. Jahrhunderts in England, Zisternen gleichsam des geistigen Lebens, die „Edinburgh Review", begründet 1802, die „Quarterly Review", begründet 1809, haben in Frankreich erst im Jahre 1831 mit der Begründung der „Revue des deux Mondes" ein Gegenstück gefunden. Was aber das entwicklungsgeschichtliche Verhältnis des englischen zum deutschen Geistesleben betrifft, so muß man sich bei Aufstellung eines richtigen chronologischen Maßstabes z. B. erinnern, um wie vieles früher Fielding, Goldsmith, Walter Scott, Dickens das nationale Leben mit den Augen eines Immermann, Freytag, Riehl oder Reuter betrachtet haben, und um wie viel zeitiger David Wilkie, der englische Knaus, für ein reich gewordenes Bürgertum der Unternehmung schuf. Im ganzen aber wird der entwicklungsgeschichtliche Abstand der drei Nationen untereinander vielleicht am besten, wenn auch ein wenig zu stark durch das Emporkommen der modernen Karikatur und Sittenzeichnung an allen drei Stellen bezeichnet. Es läßt sich in England mit Hogarth, in Frankreich seit dem ersten, in Deutschland seit dem vierten und fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts beobachten.

Für das deutsche 18. Jahrhundert war unter diesen Umständen klar, daß sein nationales Geistesleben, bei aller eigenen und kernhaften Entfaltung, immer und immer wieder von den Nationen des Westens erfolgreich befruchtet werden mußte. Und es war schon mit der Zeitfolge der Entwicklung gegeben, daß in diesem Verhältnisse vor allem England in den Vordergrund trat: denn es war das früheste entwickelte Land und in

tausend Dingen auch für Frankreich der gebende Teil; zudem war es dem deutschen Wesen nach Sprache und Glauben enger verwandt und hatte in Hamburg ein natürliches und starkes Eingangstor nicht bloß seines kommerziellen, sondern auch seines ideellen Einflusses: früh schon haben durch den großen Hafen des Nordens Shakespeare und Milton ihren literarischen Einzug in Deutschland gehalten.

Jetzt nun, in der Zeit des Emporkeimens und Aufblühens der Empfindsamkeit, wuchs der Einfluß Englands besonders empor: den längst bewunderten Milton und Shakespeare folgten die Thomson und Richardson, die Young und Sterne, die Fielding und Goldsmith, und mit ihnen wurden der Hauptsache nach Einflüsse eines einfach würdigen Deismus und einer virtuosen Wiedergabe von Stimmungsempfindungen aufgenommen: wurde englische Sentimentalität und englische Weltanschauung in Deutschland lebendig. Übertrumpft aber wurden all diese Einflüsse, mit Ausnahme vielleicht dessen von Sternes Empfindsamer Reise Yoricks, in der Höhe der deutschen Empfindsamkeit durch die Wirkungen Ossians.

In Schottland hatte Allan Ramsay um 1724 die feierlichen alten Gesänge seiner Heimat zu sammeln begonnen und in The gentle Shepherd die erste Idylle von wirklichem Empfinden für die Schlichtheit ländlicher Sitten geschaffen. Dann hatten sich die Akkorde der neuen, dem Mittelalter entnommenen Melodie gesteigert: Smollet hatte im Volkston gedichtet, Neil Gow die Sackpfeife des Hochländers in London zu Ehren gebracht. Aus dieser Entwicklung heraus und in dieser Atmosphäre dichtete Macpherson im Jahre 1760 seinen Ossian und gab ihn als eine Sammlung altgälischer Lieder heraus. Im Sturme eroberte sich das Buch England, wo eben Cooper den Kreis des Dichterischen erweitert, Percy die Reste altenglischer Dichtung wieder bekannt gemacht hatte. Im Sturme nahm es auch Deutschland ein; mehrere Übersetzungen erschienen seit den Jahren 1768 und 1769 und erlebten wiederholte Auflagen: es war wie die Erfüllung langersehnten Empfindens. „Ossian hat in meinem Herzen den Homer ver-

drängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt! Zu wandern über die Heide, umsaust vom Sturmeswinde, der in dampfenden Nebeln die Geister der Väter im dämmernden Lichte des Mondes hinführt! Zu hören vom Gebirge her im Gebrülle des Waldstroms halbverwehtes Ächzen der Geister aus ihren Höhlen und die Wehklagen des zu Tode sich jammernden Mädchens um die vier moosbedeckten, grasbewachsenen Steine des Edelgefallenen, des Geliebten. Wenn ich ihn dann finde, den wandelnden grauen Barden, der auf der weiten Heide die Fußstapfen seiner Väter sucht und, ach! ihre Grabsteine findet und dann jammernd nach dem lieben Sterne des Abends hinblickt, der sich ins rollende Meer verbirgt, und die Zeiten der Vergangenheit in des Helden Seele lebendig werden, da noch der freundliche Strahl den Gefahren der Tapferen leuchtete und der Mond ihr bekränztes, siegrückkehrendes Schiff beschien! Wenn ich den tiefen Kummer auf seiner Stirn lese, den letzten, verlassenen Herrlichen in aller Ermattung dem Grabe zuwanken sehe, wie er immer neue, schmerzlich glühende Freuden in der kraftlosen Gegenwart der Schatten seiner Abgeschiedenen einsaugt und nach der kalten Erde, dem hohen, wehenden Grase niedersieht und ausruft: ‚Der Wanderer wird kommen, kommen, der mich kannte in meiner Schönheit, und fragen: Wo ist der Sänger, Fingals trefflicher Sohn? Sein Fußtritt geht über mein Grab hin, und er fragt vergebens nach mir auf der Erde‘: — O Freund! ich möchte gleich einem edlen Waffenträger das Schwert ziehen, meinen Fürsten von der zückenden Qual des langsam absterbenden Lebens auf einmal befreien und dem befreiten Halbgott meine Seele nachsenden.“ [1]

Der Einfluß Ossians hat eine Zeitlang alle anderen fremden Einflüsse überwogen. Aber weit dauernder und tiefer war im ganzen doch der Einfluß Rousseaus. Eben deshalb, und weil er weder im engeren noch im weiteren Sinne bloß literarischen Charakters war, ist schon früher von ihm, in allgemeinerem sozial- und geistesgeschichtlichen Zusammenhange,

[1] Werthers Leiden, zum 12. Oktober 1772.

erzählt worden[1]. Hier mag nur angedeutet werden, daß sich seit der Ablehnung des französischen Rationalismus selbst in der witzig-fortgeschrittenen Form Voltaires der stärkere Einfluß des Schrifttums französischer Sprache in den Zeiten der Empfindsamkeit und auch noch des Sturmes und Dranges fast auf Rousseau beschränkte. Des Schrifttums französischer Sprache! Denn in vieler Hinsicht war Rousseau nicht so sehr Franzose als Schweizer, Genfer, Calvinist; und in dem tiefen Pathos seiner Seele mag er, vornehmlich in der Héloïse, manchmal eher Haller zu vergleichen sein als einem der dichterischen Genossen seiner Zunge. Seine Einwirkung auf die deutsche Empfindsamkeit aber, wie sie die sechziger Jahre in steigender Stärke erfüllte, war wesentlich die reiferer Befruchtung und durchsichtigerer Klärung. Zweifellos hat sein feiner Formensinn den größten, auch im einzelnen nachweisbaren Einfluß gehabt, nicht zum geringsten auf Goethe. Und die tiefgründige, ja oft abgründige Energie seiner Seelenkunde hat der deutschen Dichtung Gegenden untersten Seelenlebens erschlossen, vor deren Erkundung sie bis dahin unbewußt Halt gemacht hatte oder gar sichtlich zurückgeschreckt war.

Unter all diesen Einflüssen und Wandlungen gelangte jetzt das Schrifttum der späteren deutschen Empfindsamkeit, wenn auch unter manchen Stößen leidenschaftlichen Sturmes und Dranges schließlich doch in ruhigere Tiefe und in gelassenere Breite: um, wenn auch nicht zeitlich, so doch inhaltlich in einem Werke von großgearteter Wirkung und weltgeschichtlicher Höhe, Goethes Werther, zu gipfeln. Im ganzen ist es dabei der beste Beweis für den doch kerndeutschen Verlauf, daß die Bewegung den Anschluß an Klopstock wahrte; denn im Grunde war es nur ein bedeutender Dichter, der sich diesem Zusammenhange entzog, Wieland.

Wieland, um neun Jahre jünger als Klopstock, wurde vielleicht schon durch den geringen Altersunterschied davor bewahrt, in dem Gefolge des Dichterfürsten der Empfindsamkeit

[1] S. oben S. 251 f.

völlig aufzugehen. Entscheidend aber für seine Selbständigkeit wurde sein schwankender Charakter. Wie oft nicht hat er in seinen zahlreichen Dichtungen den Gegensatz und das Ineinanderübergehen zugleich religiöser Schwärmerei und weltlicher Frivolität dargestellt! Es waren die Pole der eigenen Lebensführung, die aus stetig lodernder Sinnlichkeit genährt wurde: einer Lebensführung, die seinen Schöpfungen zwar große Mannigfaltigkeit verbürgte, die sie aber zugleich des tieferen historischen Kerns, des festen Gegründetseins auf wesentliche, länger währende, ernste Strömungen der Zeit beraubt hat. In engsten religiösen Schranken des Pietismus erzogen, dann freilebig bis zur Ehe mit einer unbedeutenden Frau und freigeistig für immer, war Wieland am ehesten noch im letzten und allgemeinsten Verlaufe des alten Rationalismus der Aufklärung fester verankert. Aber dem zumeist prosaischen, ja pedantischen und philiströsen Dasein der Vertreter dieses Rationalismus, etwa dem Berliner Kreise Nicolais, bei seinem entzündlichen Gemütsleben fern, bewegte er sich von dieser mittleren Linie in Abweichungen, die, an sich stetig, in sich völlig unregelmäßig, bald nach der Seite einer Frömmigkeit, die Lüsternheit nicht ausschloß, bald nach dem Extreme einer einseitigen Verstandeskultur ausschlugen, wie sie gelegentlicher Anfälle von Schwärmerei nicht immer Herr wurde. Dabei war für den Eintritt dieser Schwankungen noch nicht einmal der allgemeine Verlauf religiöser, sittlicher oder auch nur literarischer Strömungen durchschnittlich maßgebend, sondern nicht selten griffen rein persönliche Schicksale, Wechsel des Aufenthalts oder der Gesellschaft, soweit dies bei einem solchen, übrigens wohlwollenden und freundlichen Gesinnungen offenen Charakter möglich war, entscheidend ein.

Da ist es denn klar, worauf schließlich ein tieferer Einfluß Wielands begrenzt wurde: auf die Formgebung und auf die Ausbildung der Form in Stoffen, die sich zu dem tieferen Verlaufe des neuen Seelenlebens möglichst gleichgültig verhielten. So wurde Wieland zum glänzenden Meister der Form und zum Epiker der bloßen Erzählung, mochte er deren Ver-

lauf auch durch allerlei Zeitanspielung und Zeitkritik ins Gegenwärtige zu beleben suchen. Und so ist er dem Gehalte seiner Dichtungen nach ohne entscheidende Anteilnahme durch die Zeiten der Anakreontik und der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges bis zum Klassizismus, ja bis zur Romantik fortgeschritten, während er all den Wandel dieser Perioden je länger je mehr durch eine gewaltige Virtuosität zeitgemäßer Formgebung beeinflußt hat. Vor allem der Romantik ist diese Einwirkung zugute gekommen; doch auch schon der Gefühlsausdruck der empfindsamen Zeit, weniger der des Sturmes und Dranges hat in ihm einen selbständigen Meister gefunden.

Soweit aber der sonstige Verlauf der empfindsamen Dichtung unter dem Einflusse Klopstocks von allgemein geschichtlicher Bedeutung war, mag man, da Klopstock selbst schon im Mannesalter dichterisch unfruchtbar wurde, zwischen einem Klopstockischen Gefolge unbedeutender Schwärmer und den Dichtern des Göttinger Hainbundes unterscheiden, die auch ihrerseits, 1772 zu einer engeren Gemeinschaft zusammentretend, den Kultus Klopstocks auf ihre Fahne schrieben. Die Schwärmer sind innerlich bald an leerem Wortgeklingel, melancholisch-stiller Verlogenheit und affektiertem Bardengebrüll, äußerlich an Kritik oder Interesselosigkeit des Publikums zugrunde gegangen; und es war zu den Zeiten des aufziehenden Sturmes und Dranges oder gar schon der beginnenden idealistischen Abklärung der Empfindsamkeit, da man auch Klopstock Verschwommenheit der Charakterzeichnung, Verstiegenheit trübseliger Gedanken, überhaupt weinerliches Wesen vorzuwerfen sich anschickte. Aus dem Hainbund aber sind schließlich die Dichter hervorgegangen, in denen sich, unter Aufnahme des volkstümlichen Elementes und der edlern Naturschwärmerei französischen und englischen, später auch Herderschen Einflusses, die Empfindsamkeit der ursprünglichen Zeiten nach manchem Überschwange zu letzten schöneren Ergebnissen abklärte: während Miller aus diesem Kreise her noch das breite, aber zurückbleibende Publikum durch die Fabrikation empfindsamer Romane erfreute und der

frühvollendete Hölty die süßesten Töne einer erhaben rührenden Lyrik fand, haben die Grafen Stollberg, hat vor allem Voß in seinen Idyllen den Zeitgenossen empfindsame Dichtungen von tiefem und schließlich ruhig-sattem Stimmungsgehalte geschenkt.

Inzwischen aber war der Periode der Empfindsamkeit längst ihre Grenze gezogen worden: und aus den ersten Jahren des Sturmes und Dranges schon ragt, eine weithin und sichtbar scheidende Landmarke, die letzte große Dichtung der ablaufenden Zeit, Werthers Leiden, empor.

Man weiß, bis zu welchem Grade Goethe in seiner Dichtung Erlebnisse, Erlebnisse vor allem seines Innenlebens, neu durcherlebt, erzählt, gebeichtet hat. Aber wichtiger ist, daß er die Einzelvorgänge, wie sie nur in der Zeit der Empfindsamkeit erlebt werden konnten, zugleich bewußt als empfindsam aufgefaßt, dadurch der ablaufenden Periode zum erstenmal ihren Spiegel vorgehalten und eben hiermit über sie hinausgeführt hat. Es ist eine überragende Stellung zum Stoff, eine idealisierend-empfindsame Behandlung, über die der Dichter mindestens nach Abschluß des in unglaublich kurzer Zeit geschriebenen, um so länger aber innerlich vorbereiteten Werkes klar war. Es ist eine Geschichte, „darin ich", so schreibt Goethe an Schönborn in Algier, „einen jungen Menschen darstelle, der, mit einer tiefen, reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, bis er zuletzt, durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt".

Könnte man heute über den Inhalt kürzer, objektiver, sozusagen historischer berichten? Die wenigen Worte erzählen in der Wiedergabe eines typischen Verlaufes der vom Stoffe abgezogenen elementaren Empfindungen fast die Geschichte der Empfindsamkeit selbst.

In den Weiten der Dichtung aber gewinnt diese tiefste Ur- und Unterströmung empfindsamer Gefühle eine Ausgestaltung, die in ihrer reichen Mannigfaltigkeit einfachsten

menschlichen Empfindens und Denkens niemals veralten wird. Denn das, was hier im Verlaufe der Geschichte des deutschen Geisteslebens fast zum erstenmal und ausgesprochen entgegentritt, ist eine breit ausgesponnene psychologische Charakteristik, vor allem Werthers selbst, der in dem Ablaufe seiner Briefe kaum eine Falte seiner Seele undurchmustert läßt. Gewiß werden dabei vornehmlich die Empfindungen zerfasert; und Werther kann über dieser Aufgabe, in „Verzückung, Gleichnisse und Deklamation verfallen", gelegentlich die äußeren Umstände einer Begebenheit gänzlich zu erzählen vergessen. Aber war die Welt der Empfindungen nicht eben die Welt der fünfziger und sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts? Und betont nicht Werther selbst oft genug die enge Begrenzung seines äußeren Erfahrungslebens? Indes auch die Staffage, die Außenseite der Ereignisse ist mit einem gegenüber aller früheren Kunst ausgesprochen starken Wirklichkeitssinne, mit einem Naturalismus, der bisher noch ohnegleichen war, gezeichnet. Wer in Wetzlar, der alten wunderlichen Reichsstadt mit ihrem zweimal unvollendeten Dome, den Schauplatz einer der ersten Schilderungen in Werthers Leiden kennt, die Stätte, wo, in dem Idyll eines Seitentälchens der Lahn, ein taufrischer Quell von nicht weiter besonderer Schönheit sich zur Seite eines Weges in der Tiefe von dem kleinen Straßengewirr der Umgebung abhebt, der wird von der plastischen Schilderung Goethes aufs erstaunlichste berührt sein. „Da ist gleich vor dem Orte ein Brunnen, ein Brunnen, an den ich gebannt bin, wie Melusine mit ihren Schwestern. Du gehst einen kleinen Hügel hinunter und findest dich vor einem Gewölbe, da wohl zwanzig Stufen hinabgehen, wo unten das klarste Wasser aus Marmorfelsen quillt. Die kleine Mauer, die oben umher die Einfassung macht, die hohen Bäume, die den Platz rings umher bedecken, die Kühle des Ortes, das hat alles so was Anzügliches, Schauerliches. Es vergeht kein Tag, daß ich nicht eine Stunde da sitze. Da kommen dann die Mädchen aus der Stadt und holen Wasser — das harmloseste Geschäft und das nötigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten." Und

so ist es mit allen Schilderungen von Örtlichkeiten in Werthers Leiden, die sich nachprüfen lassen: es ist ein Naturalismus ohnegleichen: hier zum erstenmal erscheint in der Periode der Empfindsamkeit eine ihrer köstlichsten Hinterlassenschaften, eine erhöhte Auffassungsform der Wirklichkeit, zu voller Reife gezeitigt.

Aber daneben steht, alle Kunst der Einzeldarstellung der tausend erwähnten Umstände und Personen zügelnd und übertreffend, eine nicht minder große Kunst der künstlerischen Beherrschung. Man hat Werthers Leiden wohl das herrlichste Denkmal „realistischer Sentimentalität" genannt. Die Bezeichnung erschöpft den Sachverhalt nicht. Neben all diesem Realismus, in dem sich die schon vorgeschrittenen Jahre des Sturmes und Dranges spiegeln, macht sich eine Kraft idealistischer Konzentration geltend, die die Anfänge schon eines künftigen Klassizismus vorwegnimmt.

Eben aus diesem weiten Wurzelschlagen erhellt die Bedeutung, erklärt sich die außerordentliche und dauernde Wirkung der Dichtung. Schließt sie einerseits die Periode der Empfindsamkeit ab, indem sie deren seelische Elemente zerbröselt und deren künstlerische Errungenschaften in veredelten Formen fortpflanzt, so weist sie anderseits hinein in neue, höhere Jahrzehnte des deutschen Schrifttums, in die revolutionären Zeiten der siebziger Jahre und die achtziger und neunziger Jahre eines zu reiner Helle durchgeläuterten Idealismus.

2. Einer der Prosasprüche Goethes lautet: „Vor dem Gewitter erhebt sich zum letztenmal der Staub gewaltsam, der nun bald für lange getilgt sein soll." Die Worte sind gelegentlich wohl auf den ganzen Verlauf des Sturmes und Dranges bezogen worden. Mit Unrecht. Nicht bloß Staub aufgewirbelt hat die Zeit der Stürmer und Dränger; sie war zugleich auch die Stunde reich befruchtenden Gewitters.

Auf den ersten Augenblick mag man wohl rufen: Originalgenies! Genieperiode überhaupt! Revolution an Haupt und Gliedern! Sturm und Drang nicht bloß ästhetisch, nein auch

religiös und politisch! Und gar manche seelische Umwälzung dieser Zeit, die sich explosiv vollzieht, mag solchem Rufe recht geben; es ist davon früher erzählt worden[1]. Aber dem gewaltsamen Aufsprießen und Knospenspringen entrang sich schon im Verlaufe der Periode selbst manch kostbare Frucht; und wie sich in ihr die ersten nun wirklich kräftigen Keime der neuen Persönlichkeit des Subjektivismus bildeten, wie die Urformen neuer Weltanschauungen, welche die nächsten Geschlechter beschäftigen, ja beherrschen sollten, aus unklarem Wehen des Denkens hervortraten[2], so wurden auch im Reiche der Dichtung, in dem Empfinden und Fortbilden Eines sind, neue schöpferische Gedanken wach und alsbald in Kunstwerken von Rundung und Dauer verwirklicht.

Die Grundlage alles Neuen aber wurde jetzt in dem intuitiven Gefühle des echt Volkstümlichen gewonnen. Gewiß hatte auch schon die Empfindsamkeit dieser tiefsten Grundlage zugestrebt. Aber es geschah nur matt oder übertrieben, aus einem noch nicht völlig sicheren Instinkte heraus, und nicht selten in Anlehnung an fremde Mahnung und fremdes Vorbild. Jetzt dagegen, wo die subjektivistische Persönlichkeit sich in einzelnen Individuen in aller Breite ihrer Voraussetzungen, wenn auch zunächst dithyrambisch, auswirkte, stellte sich auch alsbald ihr Gegenstück ein: die Liebe zum Volkstum. Denn wie soll den Einzelpersönlichkeiten der vollste Lebensraum eigenen Auswirkens gewährleistet werden, wird nicht ein weites, elastisches, von allen innerlich anerkanntes Band gefunden, das die Grundfesten ihres Daseins umschließt und sichert. Die Seele des modernen Menschen bedarf des Lebens in einem reich entwickelten und völlig anerkannten Volkstum: die individualpsychische Seite des Daseins muß durch die sozialpsychische bewußt ergänzt werden: das ist eine der Grundanschauungen aller subjektivistischen Zeitalter.

Wie aber vermochte diese Volkstümlichkeit anders ins

[1] S. oben S. 230 ff., 248 ff.
[2] S. oben S. 250 ff.

Bewußtsein der Zeitgenossen zu treten, als aus einem tiefen Verständnis der eigenen Art. Und dies Verständnis war schließlich nur historisch zu gewinnen. So verknüpfen sich nationale und geschichtliche Auffassung: anfangs enthusiastisch, in dem Schwärmen des Sturmes und Dranges für altteutsche Art und in dem romantischen Sichversenken in den Geist vergangener Ahnen, später wissenschaftlich, in dem Historismus des 19. Jahrhunderts.

Die Dichter der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges waren fast alle jugendlich: bei Klopstock und Herder, bei Goethe und Schiller fallen die ersten wesentlichen Leistungen schon in die Studentenzeit. Es ist eine Erscheinung, die allen Zeiten großer geistiger und seelischer Übergänge gemeinsam ist: wie jung waren die meisten deutschen Humanisten der Blüteperiode bis zu den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts; wie jung sind auch unsere jüngsten Stürmer und Dränger, die Dichter des „grünen" Deutschlands der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts gewesen. Sehr natürlich: in Seelen, deren Empfindungsgeleise noch nicht eingefahren sind, deren Schöpferkraft und Aufnahmefähigkeit noch kein Alter geschwächt hat, werden neue Reize, denen sich neues Seelenleben entringt, am entschiedensten wirken. Aber sind diese Köpfe dann im allgemeinen am längsten und nachhaltigsten zu wirken bestimmt? Nur zu häufig, wenn nicht stärkste Willenskraft zu ständiger Selbsterziehung und innerer Fortbildung drängt, unterliegen sie den ersten Eindrücken als einer dauernden Einwirkung: und so verkümmern sie, bilden sich nicht weiter an den reichen Stoffen der vorwärts stürmenden Welt, beginnen zu deklamieren und zu philosophieren, verfallen dem Selbstkult. Auch die deutsche Geschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat diese Entwicklung gekannt, und das böse Wort Friedrichs des Großen: L'Allemagne féconde en plats originaux traf als allgemeine Beobachtung die Wirklichkeit.

Da mußte es denn um so bedeutsamer sein, wenn sich unter den stürmenden und zumeist rasch nachlassenden Jungen der oder jener Ältere befand, der vermöge besonderer Ver-

anlagung mittat, aber zäh war, den Verlauf der ganzen Bewegung von reiferer Erfahrung aus übersah und dessen dauernde Werte zu erkennen und für die fruchtbaren Meister der Folgezeit deutlicher zu fassen wußte. Ein solcher Mann ist dem deutschen Sturm und Drang in Hamann geschenkt gewesen.

Hamann, der 1730 geboren war, hat mit dem Jahre 1759, nach damaliger Anschauung erst spät und jedenfalls nach manchem Umtreiben in Welt und Geschichte zu schriftstellern begonnen. Wir kennen schon seine Bedeutung für die Entwicklung einer subjektivistischen Orthodoxie des Gemütes[1]. Der Dichtung der Empfindsamkeit und vor allem des Sturmes und Dranges trat er, noch bevor ihr Seelenleben völlig entwickelt war, durch die Art seines geistigen Schaffens innerlich nahe; er hat seine Produktionsweise selbst als „Paroxysmus, nicht eine bloße ὁρμή, sondern einen furor uterinus, ein dem lächerlichen Sturm und Drang ähnliches Interesse" bezeichnet. In der Tat lebte er in jenem bloßen Denken in Aphorismen, das diesen kennzeichnete: so habe Sokrates gedacht, der Gott sei Dank keine Dialektik gekannt habe: „Die Analogie war die Seele seiner Schlüsse und die Ironie ihr Leib." Und so verstand sich Hamanns Wunsch, als Gesamttitel seiner Schriften die Worte „Fliegende Blätter" zu wählen.

Aber eben von diesen besonderen Regungen seines Denkens aus hat Hamann für die Dichtung am frühesten die tieferen Folgerungen des neuen Seelenlebens gezogen. Und da kam er zu dem Begriffe des dichterisch Genialen, das aber im Volkstümlichen wurzeln müsse. Und indem er diesen Satz auf dem Wege historischer Läuterung nochmals gleichsam um ein Stockwerk abteufte, ergab sich ihm der Fundamentalgedanke, daß die Dichtung die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes sei. „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes; wie der Gartenbau älter als der Acker; Malerei als Schrift; Gesang als Deklamation; Gleichnisse als Schlüsse; Tausch als Handel. Ein tiefer Schlaf war die Ruhe unserer Urahnen

[1] S. oben S. 275.

und ihre Bewegung ein taumelnder Tanz." Es sind die Geheimnisse seiner Lehre, die er seinem Landsmann Herder ins Herz senkte, und die in diesem Herzen Frucht trugen hundertfalt.

In seiner Straßburger Zeit, nach den Erfahrungen längerer Reisen und in der Durchbildung der Einfälle Hamanns zu einem vollen selbsterlebten Systeme, lehrte Herder, der wahre Dichter sei nur Dolmetscher der Natur hinein in die Seele und das Herz seiner Brüder. Aus ihm wirke im Grunde nicht er selber, sondern die ganze Welt der Leidenschaft und Handlung, die die Natur in ihn gelegt habe: die strebe nach außen durch das Mittel der Sprache: und sie wirke um so mehr, je wahrer, kenntlicher und stärker die Sprache im Ausdrucke der sie begleitenden Empfindungen sei. Und auf je mehr Menschen sie wirke, die ihre Eindrücke in Menge und gemeinschaftlich empfangen und einander wie zurückgeworfene Strahlen der Sonne mitteilen, desto mehr nehme auch die Wärme und Erleuchtung zu, die aus ihr quelle: und so werde dichterischer Glaube Glaube des Volkes, Quell seiner Sitte und seiner Glückseligkeit.

Muß noch gesagt werden, wie diese Freistellung der Selbstherrlichkeit des Dichters, diese Inthronisierung der Poesie im Mittelpunkte des neuen Seelenlebens der freien Persönlichkeit und doch wieder ihre Ableitung aus den historischen wie seelischen Urgründen alles Menschenlebens: ihre Verknüpfung mit Menschheit, Volkstum und einem Künstlerdasein subjektiver Seelenherrschaft über die menschliche Umwelt: wie sie auf die der Dichtung zugewandten Zeitgenossen, wie auf die Dichter selber wirken mußte? Während Herder, mehr von anregender als schöpferischer Produktivität, in den Kritischen Wäldern (1769), der Ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes (1774), vor allem der Ausgabe der Volkslieder (1778—79) seine Anschauungen zu einer immer geschlosseneren Lehre ausbaute und mit feinem Geschmacke die beweisenden Denkmäler für sie sammelte, zogen die neuen Dichter immer mehr seines Weges: allen voran Goethe, der jetzt schon als geistiger Heros und Führer zu willig-unwilliger Anerkennung gelangte.

In der Straßburger Zeit (1770) ist Goethe ganz von Herders Ideen erfüllt worden. Die frohe Geselligkeit dieser Monate, der Verkehr mit gleichaltrigen Genossen, das Sesenheimer Idyll hinderten den Dichter nicht, in dunkler Kammer, in der Herder die Heilung seines Augenleidens abwartete, den tieffurchenden Lehren des Meisters zu lauschen. Was hat er nicht alles in dieser Zeit abgelegt: die Schwärmerei für Wieland und die Franzosen, den Zusammenhang mit fader Aufklärung, ja den frommen Kirchenglauben der Frankfurter Jugend! Dafür machte ihn Herder mit Goldsmith und Sterne vertraut, mit Twiß und Hamann, mit Volksliedern und Möser, mit Plato, mit Homer und mit ihm, der eben den Dichtern des Sturmes und Dranges doch erst recht auferstand, dem schon von Hamann geliebten göttlichen Shakespeare! Und wie fest baute sich zugleich der Jünger in den nebeldurchdunsteten Gefilden eines neuen, enthusiastischen Pantheismus an! Ja wie suchte er ihn denkhaft zu durchdringen! „Getrennt über Gott und Natur abhandeln," heißt es in einer Tagebuchaufzeichnung der Straßburger Zeit, „ist schwierig und mislich, eben als wenn wir über Leib und Seele gesondert denken. Wir erkennen die Seele nur durch das Mittel des Leibes, Gott nur durch die durchschaute Natur; daher scheint es mir verkehrt, Denker der Verkehrtheit zu zeihen, die ganz philosophisch Gott mit der Welt verknüpft haben. Denn was ist, muß notwendig alles zum Wesen Gottes gehören, weil Gott das einzige Wirkliche ist und alles umfaßt." Es ist das Glaubensbekenntnis des Faust, es ist eine frühe Fassung des Glaubensbekenntnisses des männlichen und auch des alternden Goethe.

Aber nicht dem Denken, sondern der Tat war auch diese Zeit schon zugewandt. Und da lag nichts näher als ein offenes, auch andere begeisterndes Bekenntnis zum Urquell alles deutschen Dichtens und zu seinem letzten Ziele: zum deutschen Volkstum. Im Januar 1773 erschienen die Fliegenden Blätter von deutscher Art und Kunst mit Mitteilungen von Möser, Herder, Goethe. Goethe sprach vom Straßburger Münster

als dem hehren Denkmal des Schöpfergeistes deutscher Ahnen, dem Koloß, erschaffen von einem Geiste, der „Berge auftürmte in die Wolken", und er rühmte den gotischen Stil, diesen deutschen Stil, dessen Kirchen „ungeheuere Konzeptionen" sind, „deren Sinn babylonisch in den Himmel strebt". Und mit dem deutschen Altertume erwachte dem Dichter die germanische Seele überhaupt. Für sein unmittelbares Schaffen trat ihm Shakespeare der Natur und dem Volkstum zur Seite, ja beide meisternd vor sie. „Ich rufe Natur! Natur! Nicht so Natur, als Shakespeares Menschen. Da habe ich die Philister überm Hals. Laßt mir Luft, daß ich reden kann!" ... Und er redete, und es entstand das erste große Drama der neuen Zeit: „Götz von Berlichingen" (1771—1773).

Die Zeit der Empfindsamkeit hatte noch keine poetischen Schöpfungen hinterlassen, die uns auch heute noch ohne Vermittlung geschichtlicher Auffassung völlig ansprächen; wir sehen die Anfänge des Neuen, aber sie erscheinen noch fremdartig. Anders die Dichtung des Sturmes und Dranges. Nun welkt das empfindsame Lied ab, und die sentimentale Epik erweist sich als taube Blüte. In den Vordergrund treten Lyrik und Drama, diese wichtigsten Zweige hoher Poesie auch noch unserer Tage; und auf beiden Gebieten kommt es zu Schöpfungen, deren innigste Verwandtschaft mit allem, was heute lebt, uns unmittelbar aufgeht.

Vor allem gilt das für die Lyrik, diese Frühform aller Poesie, in deren Bereiche sich die Wandlungen auch hoher Kulturzeitalter der Regel nach am einschneidendsten und ehesten ausprägen.

Unter den Lyrikern des Sturmes und Dranges läßt sich entwicklungsgeschichtlich eine ältere und eine jüngere Gruppe unterscheiden, wobei die erste am anschaulichsten durch Schubart und Bürger, die zweite durch Lenz und Goethe vertreten ist. Beide Gruppen sind durch den inneren Drang, volkstümlich und persönlich-subjektiv zugleich zu dichten, verbunden; aber das subjektive Element setzt sich erst allmählich durch, und unter seinem stetig wachsenden Einflusse verschiebt sich das Wesen

des Volkstümlichen, um schließlich aus dem Bereiche einer Vorstellung, wonach es das Empfinden aller nationalen Kreise und vornehmlich auch der unteren bezeichnet, in das Gebiet des Nationalen in dem Sinne überzugehen, daß es ein rein Menschliches bezeichnet, insofern dieses in den höchsten Schöpfungen eines jeweils verlaufenden Kulturzeitalters charakteristisch nationale Formen annimmt.

Schubart, der unglückselige Dichter des Hohen Aspergs, des „Tränenberges", trotz aller Schwächen und Fehler seines Charakters doch ein trauriges Opfer der schwäbischen Kleinstaaterei und des württembergischen Despotismus, war vierunddreißig Jahre alt, als der „Götz von Berlichingen" erschien. So kann es nicht Wunder nehmen, wenn er in älteren, gelegentlich selbst auch jüngeren Gedichten noch der munteren wie der rührseligen Anakreontik, in einer freilich ziemlich plumpen Rokokoanmut, huldigt. Und erst recht hat er der Sentimentalität seinen Tribut gezollt; in diesen Zusammenhang gehört die langatmige Ode auf Friedrich den Großen, die ihm endlich die ersehnte Freiheit brachte. Daneben aber läuft in seiner Dichtung von vornherein eine volkstümliche Ader lyrischer Art, die durch ein paar Verse des Gedichtes „Der Bauer im Winter", von später Entstehung und darum besonderer Vollendung, charakterisiert sein mag:

Ich leb' das ganze Jahr vergnügt,
Im Frühling wird das Feld gepflügt;
Da hängt die Lerche über mir,
Und singt ihr krauses Lied mir für.

Und kommt die liebe Sommerszeit,
Wie hoch wird da mein Herz erfreut,
Wann ich vor meinem Acker steh'
Und so viel tausend Ähren seh'!

Und so weiter. Man sieht: es ist eine einfach gegenständliche Poesie, gemünzt weniger auf die Empfindungen des Dichters als die von allerlei Ständen — Schubart hat auch den Fischer, den Schneider, den Schuhmacher, den Zinkenisten und wen nicht noch in gleicher Art besungen —: eine Dichtung,

deren Wesen noch heute in der Poeterei unserer Singspielhallen lebendig ist. Dabei hebt sich der Ton gelegentlich wohl höher, namentlich wenn die Einkleidung eine andere ist, am höchsten vielleicht in dem „Kaplied" vom Jahre 1787, einem rührenden Geleitsgange für ein Regiment, das vom Württemberger Herzog zum Kriegsdienst am Kap der guten Hoffnung verkauft worden war:

Auf, auf! ihr Brüder, und seid stark!
Der Abschiedstag ist da!
Schwer liegt er auf der Seele, schwer!
Wir sollen über Land und Meer
Ins heiße Afrika!
. . . . . .
Ist hart! — drum wirble du, Tambour,
Den Generalmarsch drein.
Der Abschied macht uns sonst zu weich,
Wir weinten kleinen Kindern gleich; —
Es muß geschieden sein.

Lebt wohl, ihr Freunde! Sehn wir uns
Vielleicht zum letztenmal;
So denkt, nicht für die kurze Zeit,
Freundschaft ist für die Ewigkeit,
Und Gott ist überall.

Hier ist der Objektivität eine ergreifende Innigkeit beigemischt; die Sprache, die Wörter fallen fast zu hart für das, was der Dichter zwischen den Zeilen meint; es kam für Schubart ein persönliches Moment ins Spiel: unter den Offizieren waren vieljährige Asperger Freunde des Dichters: es ist wie ein Übergang zur Dichtung des subjektiven Erlebnisses. Schubart hat auch sonst wohl diesen Ton angeschagen. So in seinen zahlreichen geistlichen Gedichten. Und hier erlauben auch einige das Maß abzustecken, in dem Haller in seinen philosophischen Gedichten und unser Dichter voneinander entfernt sind. So die Anfangsstrophen des Gedichtes über die Ewigkeit [1].

[1] Vgl. dazu oben S. 418. Man vgl. auch Schillers dem Stoffe nach verwandtes Gedicht.

Heut hebet meine Seele sich
Aus ihren engen Schranken,
Und wagt mit tiefstem Ernste dich!
Den furchtbarsten Gedanken!
Dich, schauervolle Ewigkeit!
Dich, Urquell der vergangnen Zeit,
Und aller Künftigkeiten.

Ich Sonnenstaub, von gestern her,
Soll mich ans Ufer wagen,
Wohin vom unbeschifften Meer
Die schwarze Wellen schlagen?
An ungeheure Tiefen, wo
Zahllose Welten, leicht wie Stroh
Auf Meereswogen, schwimmen?

Und wagt es meine Seele gleich,
Mit eines Cherubs Schwingen
In dieses unbeflogne Reich
Der Ewigkeit zu dringen:
Nach tausend Jahren steh' ich doch,
Auch nach Äonen, immer noch,
Wie heute — an dem Ufer.

Das Pathos, das, ganz persönlicher Art, diese Verse durchzieht, kann sich bei Schubart da, wo er rein nur von sich zu reden veranlaßt ist, zu einer auch heute noch mit Urkraft ergreifenden Höhe steigern. So in seinem vielleicht schönsten Gedichte, das für ihn zugleich eine Schicksalsdichtung war, in der „Fürstengruft“:

Da liegen sie, die stolzen Fürstentrümmer,
Ehmals die Götzen ihrer Welt!
Da liegen sie, vom fürchterlichen Schimmer
Des blassen Tags erhellt!

Die alten Särge leuchten in der dunklen
Verwesungsgruft, wie faules Holz:
Wie matt die großen Silberschilde funkeln,
Der Fürsten letzter Stolz!

Entsetzen packt den Wandrer hier am Haare,
Genßt Schauer über seine Haut,
Wo Eitelkeit, gelehnt an eine Bahre,
Aus hohlen Augen schaut.

Aber solche Höhe des Pathos ist selten. Und wie man sieht: auch hier verläßt den Dichter im Grunde die objektive Form nicht: der Wanderer empfindet, nicht er; und dieser Empfindungslage ist die Sprache angemessen: die reine Subjektivität des Dichters bleibt noch hinter der Verkleidung.

Es ist dieselbe Entwicklungsstufe, die wir bei Bürger (geboren in der Silvesternacht von 1747 auf 1748) wiederfinden. Nur erscheint alles ein wenig mehr nach der subjektiven Seite verschoben; nur ist Bürger ein weit größerer Dichter: neben Goethe und Lenz, Klopstock und Günther wohl das größte lyrische Talent der Nation im 18. Jahrhundert. Sieht man auch hier von tändelnden und sentimentalen Anfängen ab, so mag der Fortschritt gegen Schubart etwa durch ein Winterlied aus dem Jahre 1772 gekennzeichnet werden.

Der Winter hat mit kalter Hand
Die Pappel abgelaubt,
Und hat das grüne Maigewand
Der armen Flur geraubt;
Hat Blümchen, blau und rot und weiß,
Begraben unter Schnee und Eis.

Doch liebe Blümchen, hoffet nicht
Von mir ein Sterbelied.
Ich weiß ein holdes Angesicht,
Worauf ihr alle blüht.
Blau ist des Augensternes Rund,
Die Stirne weiß, und rot der Mund.

Was kümmert mich die Nachtigall
Im aufgeblühten Hain?
Mein Liebchen trillert hundertmal
So süß und silberrein:
Ihr Atem ist, wie Frühlingsluft
Erfüllt mit Hyazinthenduft.

Voll für den Mund und würzereich
Und allerfrischend ist,
Der purpurroten Erdbeer' gleich,
Der Kuß, den sie mir küßt. —
O Mai, was frag' ich viel nach dir?
Der Frühling lebt und webt in ihr.

Hier ist das Volkstümliche schon viel tiefer mit der Empfindung des Dichters verschmolzen; so breit die Schilderung noch ist, z. B. im letzten Verse, und damit objektive Elemente festhält: — dennoch wagt sich die Subjektivität des Dichters flott hervor — und in den Mittelpunkt der Lyrik tritt das Liebeslied. Das Höchste von persönlicher Belebung, von innerlichem Pathos, das Bürger in dieser Richtung erreicht hat, sind wohl die folgenden, Himmel und Erde, überschriebenen Verse schon des Jahres 1773:

In dem Himmel quillt die Fülle
Heiß ersehnter Seligkeit.
Ich auch, wär' es Gottes Wille,
Tränke gern aus dieser Fülle
Labsal für der Erde Leid;

Für den Wurm, der meiner Tage
Rosenblüte giftig sticht:
Dessen Schmerz ich in mir trage,
Den ich Arzt und Priester klage:
Aber ach! das hilft mir nicht.

Längst sind über Tal und Hügel
Alle Freuden mir entflohn.
Lahm sind meiner Hoffnung Flügel.
Rauher Hindernisse Hügel
Sprechen selbst den Wünschen Hohn. —

Dennoch setzt' auch ich auf Erden
Gern noch fort den Pilgerstab.
Sollte Molly mir nur werden,
Trüg' ich aller Welt Beschwerden
Noch den längsten Pfad hinab.

Kann darüber kein Zweifel sein — wie es denn seiner immer wieder ausgesprochenen klaren Absicht entsprach — daß Bürger hier sein Innenleben mit dem höchsten, ihm erreichbaren Naturalismus bloßlegen, daß er sich ganz geben wollte, so erhellt doch, wie wenig ihm das, am Maßstabe späterer mehr vollendeter subjektivistischer Dichtung, gelang. Immer noch bleibt ein beherrschender Hauch äußerer Beschreibung, objektiver Auffassung: der Dichter nimmt gleichsam, so sehr er sie um-

fangen will, noch immer Distanz von seiner Seele. Die äußeren Erscheinungen dagegen im vollen Wesen ihres Anblickes wiederzugeben, ist ihm hier, wie noch mehr in dem früher eingeschalteten Gedichte gelungen; und es ließen sich auch sonst aus seinen rein lyrischen Gedichten Beispiele genug dafür anführen, daß er auf diesem Gebiete Meister war über seine Vorgänger hinaus.

Diese besondere Lage nun: Andrängen gegen die Ereignisse des Herzens, vollere Beherrschung der Wiedergabe der Außenwelt als bisher: führte in diesem Momente zum Emporblühen einer Dichtungsform, deren früheste Andeutungen im Sinne späterer Vollendung schon bei Schubart vorliegen: der Ballade, der kurzen, mit lyrischen Elementen durchsetzten epischen Erzählung.

Dabei ermangelte diese Entwicklung nicht der äußeren, auch volkstümlichen Anknüpfung. Gassenhauer und Bänkelsang waren alte Formen nationaler Lyrik; immer hatten sie mit epischer Betrachtung gut Freundschaft gehalten; ja die kurze Relation von Geschichte und Geschichten hatte stets zu ihren unmittelbaren Aufgaben gehört. So blühten sie auch im 18. Jahrhundert fort: auf der Landstraße und im Wirtshaus, im Munde des Jägers und des Hirten — bis hinab zu den „neuesten Geschichten", die auf Markt und Messe als erklärender Text zu schauerlich gemalten Bildern gesungen wurden.

An diese Afterdichtung hatte, nicht ohne englische Anregung, schon Gleim angeknüpft, um eine Art gebildeter Bänkelsängerei zu beginnen, aus der dann später die dichterische Parodie, bis zu Blumauers Äneis hin, hervorgegangen ist. Ja diese besondere Form des Sanges hatte in Daniel Schiebeler (1741—1771) einen in seiner Art höchst vergnüglichen Vertreter gefunden. Es sind Bestrebungen, die neben Empfindsamkeit und Sturm und Drang her und über sie hinauslaufen, wie das moderne Überbrettl- und Kabarettwesen der Reizsamkeit und der literarischen Revolution der achtziger Jahre und späterer Zeit zur Seite gegangen ist.

Nun lag in dem dissoluten Charakter Bürgers, in dem er dem großen Lyriker des 19. Jahrhunderts, Heine, nur zu sehr ähnelte, mehr als ein Zug, der ihn an diese Entwicklung anzuknüpfen, ja in ihr aufzugehen veranlassen konnte; in der Tat hat er in diesem Sinne gedichtet; in der Historia von der wunderschönen Durchlauchtigen kaiserlichen Prinzessin Europa und einem uralten heidnischen Götzen Jupiter item Zeus, deren Titel schon die Parodie verrät, findet sich ein Vers, der über die Umgebung, in der sich der Dichter den Vortrag seiner Historie dachte, unzweideutig aufklärt:

Eu'r Batzen soll euch nicht,
Geehrte Herrn, gereuen.
Mein Liedel soll euch freuen! —
Doch ihr dort! Schelmgezücht!
Kroaten, hintern Bänken!
Laßt nach mit Lärm und Schwänken!

Aber bald wandte der Dichter die Form ins Ernstere. Mit großer Sicherheit erkannte er, wie entwicklungsgeschichtliche Lage und eigene Begabung ihm hier die Ausbildung einer lyrisch-epischen Form von hoher Schönheit ermöglichten; und mit dem Fleiße, der ihn als Künstler immer ausgezeichnet hat, machte er sich, teilweise unterstützt durch englisches Vorbild, ans Werk: eben in diesem Zusammenhange der Wiedergabe stärkster Empfindung und bewegtester Handlung sah er das Volkstümliche, dessen die Nation zu poetischer Erhebung bedürfe. Und nach wenigen Vorarbeiten schuf er alsbald das Meisterwerk der neuen Gattung, die „Lenore" (1773). Hier schon ist alles vereint, was den späteren reichen Kranz seiner Balladen auszeichnet: höchste Belebung der Handlung, tiefste und schauerlichste Empfindung, und eine Form, deren hüpfende Rhythmen uns vorwärts zu hasten heischen, wie auch endlich eine Sprache, die mit ganz neuen Mitteln, vor allem auch der Wortmalerei, Situationen und Ereignisse in dem sicheren Stile eindrucksvoller Freskomalerei schildert.

Es ist in gewissem Sinne ein Höhepunkt der Entwicklung, der nicht mehr übertroffen worden ist, so reich die Nation

später in dem Balladenjahre Schillers und Goethes und darüber hinaus mit einem nie versiegenden Schatze balladenhafter Erzählungen beschenkt worden ist: Goethe selbst hat die „Lenore" mit seiner ausdrucksvollen Stimme immer und immer wieder vorgetragen und ihre einzigartige Stellung anerkannt.

Jedenfalls: welch einen Fortschritt bedeutete es von den rührenden und nicht selten rührseligen Kantilenen, mit denen Klopstock und seine Nachfolger gefallene Helden priesen, bis zu dieser enggeschürzten, von Felsblock zu Felsblock der Erzählung gleichsam vorwärts springenden Form, der in der modernen Entwicklung höchstens die Entstehung der short story zu vergleichen ist? Es ist wie eine Wiederholung des Entwicklungsganges unserer frühesten Kulturzeitalter von der lyrisch-epischen Totenklage des Helden in der Urzeit zu jener dramatisch-epischen Form der Stammeszeit, die das Hildebrandlied darbietet[1]: nur auf einer ungleich höheren Stufe kultureller Entfaltung.

Aber inzwischen hatte die reine Lyrik des Sturmes und Dranges schon längst eine Wandlung erlebt, die sie über die halb-objektiven Formen Schubarts und Bürgers hinwegtrug — hinauftrug zu den höchsten Höhen schon der Lyrik in der ersten Periode des Subjektivismus.

Der unglückliche, schließlich in Wahnsinn endende Dichter Reinhold Lenz, ein Livländer, 1751 geboren, der Straßburger Freund und spätere Pflegebefohlene Goethes und seines Schwagers Schlosser, hat von sich selbst gesagt: „Der gute Junge! Wenn er auch nichts geleistet hat, so hat er doch groß geahnt." Ein Urteil, dem billigerweise hinzuzufügen ist, daß Lenz in seinen besseren Jugendzeiten — die ihn kannten, haben ihn, auch intellektuell, immer für problematisch gehalten — der erste große, völlig dem neuen Seelenleben in seiner ersten Vollendung hingegebene Dichter der Nation gewesen ist: neben ihm, freilich auch über ihm steht nur noch Goethe.

Wie Bürger und Schubart, wie nicht minder Goethe, war

[1] S. Bd. I[1–3] S. 178 ff., 342 ff.: I[4] S. 206 ff., 368 ff.

auch Lenz in jungen Jahren anakreontisch und sentimental; und lange Zeit blieb ihm noch ein Rest freundlichen Rokokos. Doch in wie hohem Grade erscheint schon dieser Rest gelegentlich subjektivistisch gefärbt und zugleich persönlich bedeutsam:

Aus ihren Augen lacht die Freude,
Auf ihren Lippen blüht die Lust,
Und unterm Amazonenkleide
Hebt Mut und Stolz und Drang die Brust;
Doch unter Locken, welche fliegen
Um ihrer Schultern Elfenbein,
Verrät ein Seitenblick beim Siegen
Den schönen Wunsch, besiegt zu sein.

In seinen eigentlichsten Schöpfungen aber verliert der Dichter auch die letzten Spuren der Dichtung der Vergangenheit: in der Form wie im Inhalte wird er nun ganz er selber: Selbsterlebnis, Selbstbekenntnis wird Stern und Kern seines Schaffens.

Ach, eh' ich dich, mein höchstes Ziel,
Eh' ich dich fand, welch mutlos Streben,
Welch regelloses Fibernspiel,
Bald der, bald der mein junges Leben
Mit allen Freuden preiszugeben,
Nachdem es ihrem Stolz gefiel.
Und keine sah es, was ich litte,
Und keine hörte meine Bitte,
Verstand mein Sehnen, meine Pein,
Mir liebenswert, mir was du bist zu sein.
Jetzt hab' ich dich — und soll dich lassen,
Eh' möge mich die Hölle fassen!

Wie vertieft sich da schon die Selbstbeobachtung, wie belebt sich der Rhythmus! Und zugleich mit der Objektivität schwindet die breite Schilderung, die lyrische Kantilene. Kein verweilendes Atmen mehr, kein langes Verschnaufen; und neue Münze eigenster Beobachtung in vollwichtigen Stücken, nicht mehr das alte Kleingeld einer abgegriffenen poetischen Scheidemünze. So treten denn, ein charakteristisches Zeichen des Fortschrittes, die ersten vollendeten lyrischen Vierzeiler der neuen Dichtung auf:

Ihr stummen Bäume, meine Zeugen!
Ach käm er ungefähr
Hier, wo wir saßen, wieder her:
Könnt ihr von meinen Tränen schweigen?

Oder:

An ihrem Blicke nur zu hangen
Verlang' ich, weiter nichts,
Und von dem Reichtum ihres Lichts
Ein Fünkchen in mein Herz zu fangen.

Es ist wie ein Gegenstück zu der dichterischen Erzählung der Zeit, der Ballade, in der alte Redseligkeit hastender Mitteilung weicht: die Gefühle erscheinen vertieft und konzentriert zugleich. Und in der Tat mangeln Lenz neben aller Lyrik nicht balladenmäßige Ansätze, als der schönste darunter das vollendetste Gedicht vielleicht, das dem Dichter überhaupt gelungen ist, die wohl auf Sesenheimer Eindrücken beruhende „Liebe auf dem Lande".

Dennoch fehlt Lenz in Formgebung wie Gefühl noch das Letzte subjektiver Vollendung. Die Form bleibt immer noch zu redselig, zu referierend. Man lese die folgenden Strophen unter der Erinnerung an eines der bekanntesten Gedichte Heines:

Mit schönen Steinen ausgeschmückt,
Von frohen Lichtern angeblickt,
Da sitzest du vielleicht anitzt,
Wo doch dein Auge heller blitzt.

Und denkest nicht, daß hier in Nacht
Ein ausgeweintes Auge wacht,
Das überall, wohin es flieht,
Kein Mittel, mich zu retten, sieht.

Wesentlicher aber ist noch, daß Lenz nicht über die subjektiven Eindrücke und Erlebnisse hinaus zu deren typischer Verklärung gelangte. Er blieb im persönlichen Kreise, und nur wer ihm in diesen folgt, vermag ihn ganz zu verstehen. Mustert man selbst die schönsten und ausgeglichensten Gedichte durch, die wir von ihm kennen, man wird vergebens den eigentlichen Typus des Erlebnisses suchen. Im Grunde ist es vielleicht nur eines, in welchem er sich diesem höchsten Ziele nähert:

Nur der bleibende Himmel kennt,
Was er den schwachen Sterblichen gönnt,
All ihr Glück, erstohlen von Qualen,
Hinter Wolken zitternde Strahlen,
Was ihr Herz sich gesteht und verhehlt,
Alles hat er ihnen zugezählt,
Unerbittlich — all ihre Triebe,
Alle Gestalten und Grad' ihrer Liebe,
Alle Reibungen von Wünschen und Schrecken,
Hoffen und Zagen bei schwimmenden Zwecken.

Aber, abgesehen von Bedenken, die sich gegen die Form regen: überwiegt hier nicht schon das Sententiöse? Ist jene zarte Linie festgehalten, auf der in der vollendeten Lyrik des jungen Zeitalters Allgemeines und Besonderes, Persönliches und Universelles zu jener die typische Wahrheit treffenden Ausgeglichenheit verschmolzen werden sollten, die, persönlichen Hauches voll und dennoch aller Sinn bewegend, unmittelbar von Herz zu Herzen spricht? Erst dem Meister der Meister war es vergönnt, diese Höhen neuer Dichtung zu erklimmen; erst ihm rief die Muse zu:

Empfange hier, was ich dir lang bestimmt!
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. —

Auch Goethe wurzelt mit den Anfängen seiner Lyrik in den letzten Zeiten des Rokokos, wenn auch die meisten seiner Gedichte dieser Art verloren gegangen sind; wer gedenkt nicht in diesem Zusammenhange der wunderbar anmutigen Anakreontik des Liedes „Kleine Blumen, kleine Blätter", wer nicht der graziös-altväterischen Zeilen noch des Leipziger Aufenthalts:

Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süß'ten Weihrauch auf?

Und auch sentimentale Zeiten hatte Goethe und Zeiten unbedingten, fast chaotischen Sturmes und Dranges; dann

fluteten ihm die Rhythmen reimlos und fast nicht mehr gebunden, und titanischer Stolz wie die tiefste aller Niedergeschlagenheiten, Extreme des Gefühlslebens überhaupt, durchfärbten sein Dichten. Aber auch in diesen Zeiten, wie in den früheren der Anakreontik, fehlte nicht ein gewisses Maß, ein Allgemeinmenschliches, das selbst tändelnde Liebeslieder fühlen lassen. Nicht minder aber lag Goethe das Volkstümliche selbst im ursprünglichen Verstande Schubarts und Bürgers nahe, und keineswegs entbehrte er jenes gleichsam stummen Zuges zum rein Objektiven, das ein Merkmal aller Naturalismen zu sein scheint. Aber in Gedichten wie „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" wußte er das Volkstümliche doch wiederum schon menschlichem Gemeingefühle dienstbar zu machen; und das rein Objektive belebte sich für ihn durch Kontraste in dasselbe rein Menschliche: so in „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt":

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

* * *

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Äolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne:
Schon seh' ich das Land!

Und in welchem Grade gar herrscht in Goethes Dichtung das persönliche Erlebnis! Der Dichter konnte der Sammlung seiner Lieder später die Losung vorsetzen:

Spät ertlingt, was früh ertlang,
Glück und Unglück wird Gesang:

denn ihm ward in der Tat mit Unglück und Glück der Gesang zum Jauchzen, zum Flehen, zum Befehl; zur Anklage, zum Triumphe, zur Beichte. In den Jugendgedichten aber trifft dies Persönliche des Erlebnisses ganz besonders oft und in den leidenschaftlichsten, rhythmisch gleichsam klopfenden Versen unser Ohr: „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde"; „Herz, mein Herz, was soll das geben?" und andere Gedichte mehr.

Und dennoch! Auch diese scharfe Betonung des Persönlich-Subjektiven, dies Hervorleuchtenlassen des eigenen Erlebnisses, ist bereits Ausnahme. Erstaunlich früh schon, ein Zeichen stärkster Selbsterziehung, und kaum erst diesseits der Periode allgemeinen wie persönlichen Sturmes und Dranges, klärte sich diese erste Gärung; würdig und erhaben stieg die typische Durchbildung des persönlichen Geschehnisses empor; und wenn nicht vom Leben des Dichters überhaupt, so doch von den Festesstunden seiner Dichtung durfte es nun heißen:

Besänftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich, und die Nacht wird helle.

Die Höhe der frühsubjektivistischen Lyrik ist damit erreicht: die Gefühle erscheinen ins allgemein Menschliche gezogen, die innere Wahrheit der Gefühlsanlage unseres Geschlechtes leuchtet aus ihnen hervor, zeitlos erscheinen sie fast und national nur noch im höchsten Sinne.

Bedarf es für diese wundersame Wandlung der Lyrik Goethes hier noch der Zeugnisse? Es ist kein Zufall, daß gerade die schönsten der Gedichte Goethes, die aus dieser Transsubstantiation geboren sind, Eigentum geworden sind alles Volkes deutscher Zunge: denn sie sind allgemeinste Zeichen nationaler Verwandtschaft. Dennoch möge ein Perlenpaar solcher Dichtungen hier eingeschaltet werden; denn so allein vermag ein voller Eindruck des herrlichen Abschlusses unserer frühsubjektivistischen Lyrik erreicht zu werden.

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust!
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Wir erfahren zur Entstehung dieses Gedichtes, daß es in der erhaltenen Handschrift ohne Überschrift ist, aber das Datum „Am Hang des Ettersbergs, den 12. Februar 1776" trägt. Goethe war gegen Abend dieses Tages, da Frau von Stein sich seine Besuche verbeten, in bitterer Bedrängnis nach dem Ettersberg, anderthalb Stunden von Weimar, geritten[1]. Dies das Erlebnis persönlichster Art: und aus ihm alsbald geboren jener rein menschliche Widerhall einer Dichtung, die Millionen von Herzen zum Gebet und zum Troste geworden ist. Und ein zweites:

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht,

der Schluß des Gedichtes an den Mond:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz,

das, ursprünglich voll persönlicher und Gelegenheitsbeziehungen, noch vor der italienischen Reise zu seiner heutigen typischen Klarheit geläutert wurde.

Wo aber wäre ein Ende solcher Zitate zu finden, sollte der Reichtum Goethischer Typik erschöpft werden? Schon

[1] Düntzer in Kürschners Nationalliteratur, Goethe, I. Teil, S. 67 Anm.

aus dem Jahre 1783 stammt das entsagende „Über allen Gipfeln ist Ruh", das wie ein Schlußstein einer ersten Entwicklung anmutet. Aber diese Quelle versiegte nicht; bis in die Jahre höchsten Greisenalters floß sie, wenn auch unter gewissen Wandlungen der Färbung, fort: und die Nation und die Welt verdankt ihr tausend Bäche und Ströme edelsten Genusses. —

Nicht zu so vollendetem Abschlusse wie die Lyrik, aber doch schon zu einer Höhe, die Aussichten auf Großes eröffnete, hat sich die Dramatik des Sturmes und Dranges entfaltet. Diese Entwicklung kann aber nur verständlich gemacht werden, wenn wir, mit Hilfe einiger allgemeinerer Erwägungen, unsere Blicke ein wenig auf die Grundvorgänge der Entstehung des modernen Dramas überhaupt zurücklenken.

Da ist denn an der Hand der Denkmäler seit dem 16. und 17. Jahrhundert vor allem festzustellen, daß das moderne Drama nach seinem Wesen und Aufbau wie in seinem entwicklungsgeschichtlichen Gange nicht durch die Fabeln, in denen die einzelnen Schauspiele verlaufen, bestimmt wird. Die Fabel ist für den Charakter des Dramas im allgemeinen nur so lange das Entscheidende gewesen, als dieses noch in epische Formen eingegossen war: in Deutschland also bis auf und vielfach auch noch bei Hans Sachs[1]. In der Zeit dagegen, da das Drama als volle eigene Kunstform frei wurde, traten alsbald zwei andere Elemente als für den Verlauf der Entwicklung bestimmend in den Vordergrund: die Idee oder das Schicksal, und die Charaktere oder die Gestalten.

Von ihnen gehören die Gestalten dem Leben an, werden also aus diesem heraus mit aller Höhe des jeweils erreichten psychologischen Verständnisses gezeichnet. Hier liegt demnach ein Moment vor, das jedes Drama in eben seine Zeit stellt: die Charakterzeichnung ist abhängig von der gerade jetzt vorhandenen Fähigkeit des Verständnisses und der literarischen Wiedergabe der Charaktere, die dem Dichter innerhalb des

[1] S. Bd. VI[1–2] S. 247 ff.

Kreises seiner Erfahrung zugeführt oder durch den Kreis dieser Erfahrung nahegelegt werden.

Diese Gestalten aber mit ihrem besonderen Wesen werden nun in Handlung versetzt nur dadurch, daß sie sich innerhalb einer besonderen geistigen und sittlichen Atmosphäre bewegen. Diese Umwelt und die ihr zugrunde liegende Idee (oder, falls die Reduktion der Umwelt auf eine einzige Idee nicht gelingt, die ihr zugrunde liegenden Ideen) sind ihr Schicksal. Indem sie in diese Umwelt eintreten, indem sie unter diesem Schicksale handeln, entsteht die Fabel. Die Fabel ist also im modernen Drama das Produkt von Schicksal und Gestaltenkreis.

Dabei ergibt sich schon aus dem Wesen des Schicksals, daß auch dieses keineswegs zu allen Zeiten gleichartig vorgestellt wird. Eine Summation der jeweils bestehenden sozialen und geistigen, der seelischen Zustände also überhaupt in eine Zentralidee, ist es vielmehr abhängig von der ständigen Änderungen unterworfenen Kulturhöhe. Also auch durch den zweiten Faktor, von dem das Drama regiert ist, wird es unmittelbar in eine bestimmte Zeit hinein gestellt.

Welcher von den beiden Faktoren ist nun für den allgemeinen Charakter der dramatischen Produktion entscheidender — das Schicksal oder die Gestalten? Die Antwort wird für das Schicksal entscheiden: denn dieses allein ist von einer so allgemeinen Natur, daß durch deren Durchbrechung sich eben das Geschick der besonderen Gestalten des Dramas vollendet. Und so wird denn das Drama einer bestimmten Zeit im allgemeinsten durch eine Darlegung der besonderen Art oder der besonderen Arten der Schicksalsvorstellungen charakterisiert, die zu dieser Zeit herrschen. Schicksalsvorstellung aber im allgemeinsten Sinne heißt Weltanschauung. Und so darf man sagen: die jeweils herrschende Weltanschauung ist die allgemeinste Idee, das umfassendste Schicksal des bestehenden Dramas.

Nun hatte die westeuropäische Kultur des 16. bis 18. Jahrhunderts im ganzen und großen noch fest an der christlichen

Weltanschauung gehangen. Daraus folgte für das Drama dieser Zeit eine Schicksalsidee transzendenten Charakters, ein Schicksal, das das Einzelgeschick der Gestalten in Abhängigkeit brachte von einer höheren, übermenschlichen und überweltlichen Führung, von Gott. Die dextera manus dei, die sich in mittelalterlichen Bildern so häufig aus den Wolken streckt, um einem Heiligen zu helfen, sie war auch noch das Hauptstück in der Schicksalsvorstellung des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Konnte nun diese Auffassung mit dem Umschwunge des Seelenlebens um die Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten bleiben? Stellen wir die Gegensätze von heute und früher extrem gegenüber, so gewiß nicht. Die volle christliche Weltanschauung noch des 16. bis 18. Jahrhunderts kannte als Hauptmittel der Schicksalswirkung von der intellektuellen Seite her das äußere Wunder, von der moralischen aus die Sinneswandlung durch die Gnade Gottes; die moderne Weltanschauung glaubt nur ein der Welt immanentes Wirken des Absoluten annehmen zu dürfen, das an die Kausalitätsvorstellung und den Glauben an eine empirische menschliche Freiheit gebunden ist. Allein so scharf drängten zur Zeit des Überganges von individualistischer zu subjektivistischer Kultur die Gegensätze nicht gegeneinander. Um 1750 war die absolute Transzendenz des christlichen Schicksals in den Augen der Menschen gewiß gelegentlich schon gebrochen; äußere Wunder wurden schon als besonders zu begründende Ausnahmen betrachtet, innere Wunder der Sinneswandlung auch nur noch begrenzt zugelassen. Anderseits aber ist die Immanenz etwa der heutigen Auffassung auch noch vielfach durch Spuren und Einwirkungen der alten Transszendenz bestimmt. Wir haben es also mit einer leisen, freilich im Anfangszustand und Schlußergebnis durch starke Abweichung gekennzeichneten Entwicklung von Schattierungen zu tun, und es wird im späteren Verlaufe unserer Erzählung nötig werden, die Abfolge dieser Schattierungen zu verfolgen.

Wenn nun aber in der Zeit des frühesten Subjektivismus im ganzen und großen doch noch die Transzendenz der christlichen Weltanschauung für die Auffassung des Lebensschicksals

galt: so verlangte sie, daran war kein Zweifel, an dieses Schicksal gebundene, in sich unfreie, mit bestimmten Ideen gleichsam belastete Charaktere.

Aber gerade hierüber drängte nun die dichterische Gestaltungskraft der Zeit hinaus: jenes außerordentlich gewachsene innere Vorstellungsvermögen für fremde Charaktere, das sich künstlerisch in der Schöpfung neuer, freierer, ja der Absicht der Dichter nach völlig ungebundener Gestalten äußerte: wie hätte es sich bei dem hergebrachten Schema beruhigen können! Keine im tiefsten Grunde fast noch gleichartigen Charaktere, die in demselben Rahmen der Verfügungsfähigkeit unter der gleichen transzendenten Gewalt dahinlebten: nein, freie, sich aus sich selbst bestreitende Personen, nicht zwei-, sondern dreidimensionale Gestalten, volles Menschenleben in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Bildung: das war es, was man für das Drama forderte und suchte. Und so prallten denn Schicksalsvorstellung, Idee des Dramas, und Gestaltenschöpfung, Charaktere des Dramas, gegeneinander.

Das Ergebnis konnten zunächst nur Fabeln von größter Gewaltsamkeit und von tiefsten Konflikten sein. Und da von der Fabel wieder der ganze formelle Plan des Dramas, das Szenenschema und die Haltung und Stimmung der einzelnen Szenen abhängt, so mußten für all dies, für den sinnlichen Körper des Dramas gleichsam, Gewaltsamkeit, Unregelmäßigkeit, Abweichen vom Gesunden, Einfachen, Klaren, Unterdrückung jeder Regel herkömmlicher Diätetik des Körpers und Geistes die Folgen sein. Diese Folgen aber aus der Unvereinbarkeit des Charakters des Schicksals und der neu erworbenen besonderen Fähigkeit der Personenzeichnung wurden durch einen naheliegenden Umstand nochmals verstärkt.

Man kann für alle Zeitalter gebundenen Seelenlebens, am besten aber für die Urzeit, als das Zeitalter der gebundensten Kultur, die Beobachtung machen, daß Personen, welche aus irgendeinem Grunde sich von dieser Gebundenheit losreißen, nun besonders starker Willkür anheimfallen. Sehr natürlich: es handelt sich da um Menschen, die innerlich noch sehr wenig

erzogen sind, die geistig zusammengehalten werden wesentlich nur durch die äußeren Mittel des Sippenfriedens, des formalen Rechtszwanges, des geringer tatsächlicher Erfahrung entsprechenden, durch keinen Zweifel angekränkelten Fürwahrhaltens einer bestimmten Mythologie. Gehen diese Personen solcher äußeren Gängelbänder ihres Daseins verlustig, so sind sie nicht einer innerlich erworbenen Freiheit überliefert, sondern der Willkür. Das ist zum großen Teil der Charakter der Helden und Heldinnen unserer alten Epen wie unserer älteren Geschichte, soweit sie den normalen Gang des Lebens verlassen haben: Chlodovech, Brunhilde und Fredegunde, Hagen und Kriemhild sind in diesem Punkte nahe verwandt. Etwas Ähnliches nun, wie einstmals im Leben, geht jetzt, zur Sturm- und Drangzeit, im Drama vor sich: die Fähigkeit zur Zeichnung freierer Charaktere ist da; die allgemeine Schicksalsvorstellung verlangt, weil in gewissen Richtungen noch transzendent, Gebundenheit: um so mehr überschreiten die Dichter diese Linie und verfallen damit übertreibender Willkür.

Es ist das Moment, das zugleich die Geschichte des Dramas in die allgemeine seelische Bewegung des Sturmes und Dranges stellt: eben in diesem Zusammenhange kamen dessen literarisch-revolutionäre Tendenzen vornehmlich im Drama zum Ausdruck. Verlief dabei die ganze Strömung doch nicht völlig ins Uferlose, wie zunächst wohl zu erwarten gewesen wäre, wäre sie sich selbst überlassen geblieben, so wurde das vornehmlich durch den Umstand verhindert, daß man denn noch nicht ganz steuerlos die Höhen der neuen dramatischen Weltanschauung zu gewinnen suchte, sondern hierfür einen, im Verhältnis zu den eigenen Neigungen konservativen Führer gefunden hatte in Shakespeare.

Soll aber die Rolle Shakespeares in diesem Zusammenhange klar angeschaut werden, so werden wir gut tun, auf die Geschichte des Dramas unter dem Einflusse der christlichen Weltanschauung des 16. bis 18. Jahrhunderts nochmals mit einigen Worten zurückzugreifen.

Die christliche Weltanschauung dieser Zeit war bereits in

zwei verschiedene Richtungen auseinandergetreten: die katholische und die protestantische. Von ihnen beiden hatte an der mittelalterlichen Gebundenheit ganz festgehalten nur die katholische. Innerhalb ihres Verlaufes hatte darum auch der Charakter des christlichen Schicksals als einer göttlichen Macht des Erbarmens und der Liebe besonders hell aufgeleuchtet: der harte, von Schuld zu Verderben führende Zug des transzendenten Eingriffes war gemäßigt worden durch das Element der Gnade und Versöhnung. Das hatte in dem katholischen Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts grundsätzlich dazu geführt, daß der Schicksalsverlauf innerhalb der dramatischen Fabel schließlich immer noch zum Guten umgebogen wurde: der Sünder wurde erlöst. Der glänzendste und tiefste Vertreter eines Dramas auf dieser Grundlage ist Calderon gewesen: gewiß ist er infolgedessen nicht so sicheren Schrittes auf Erden gewandelt wie Shakespeare, doch übertraf er diesen in der durchsichtigen Folgerichtigkeit des Aufbaues seiner Dramen unter einer völlig klaren Vorstellung des Schicksals.

Denn gehen wir zur Geschichte der protestantischen Weltanschauung über, so war auf diesem Gebiete die christliche Schicksalsidee infolge der schärferen Betonung des Gnadenaktes überhaupt wohl verstärkt, zugleich aber auch ihrer Transzendenz nach durch den Begriff der Gotteskindschaft sehr verinnerlicht und zum großen Teile schon in die Charakterentwicklung der Einzelperson hinein verlegt worden; auch hatten sich in den protestantischen Ländern durch die philosophische Renaissance des 16. Jahrhunderts die Lehren des antiken Stoizismus weithin verbreitet und waren vielfach in innige Verbindung mit den christlichen Überzeugungen getreten: diese Lehren aber beruhten auf der Anschauung von der Immanenz des menschlichen Schicksals. Aus diesem Zusammentreffen konnte nun unter Umständen eine Weltanschauung hervorgehen, für die schon das Wort galt: In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne; eine Anschauung, die im Drama zur innigsten Einbettung des Schicksals, der regierenden absoluten Kräfte in die Leidenschaft, das Pathos, das entscheidende Bestreben der Gestalten

führen mußte. Das geschah in England; und der Meister des so entstehenden frühesten psychologischen Dramas war Shakespeare.

Dabei war klar, daß auch schon ein primitives Drama der Immanenz, wie es dasjenige Shakespeares war, zu einer freieren Auffassung der äußeren Form führen mußte, als sie in dem Schauspiele spezifisch christlicher Transzendenz und auch in jenem antiken Drama sich hatte entwickeln können, das seinerseits auf einer noch in ganz anders einseitiger Folgerichtigkeit verlaufenden Schicksalsvorstellung, der vom Fluche der Götter, beruhte. Und so ist es selbstverständlich, daß die Regeln der Shakespeareschen Bühne und Szenenführung, der Aktkomposition und der Behandlung von Zeit und Raum von den aus christlicher und antiker Weltanschauung entwickelten, wie sie auch die verschiedenen Formen des Renaissancedramas des 16. bis 18. Jahrhunderts beherrscht hatten und noch beherrschten, gänzlich abwichen. Ja gegenüber der strengen Bindung dieser konnten die Dramen Shakespeares und seiner englischen Zeitgenossen beinahe als nichts denn geistreiche, wenn auch mit genauen Wegweisern versehene Skizzen für die Bühnenaufführung erscheinen, als gleichsam mehr Umrisse für den Schauspieler, denn als Bühnengemälde.

Dies alles, Schicksalsauffassung wie Durchbildung der Handlung und Technik im einzelnen, war damit so geartet, daß sich ohne weiteres erklärt, wie die jungen dramatischen Stürmer und Dränger aus ihrer Zeit und ihrer Persönlichkeit heraus in Shakespeare das lebendigste und beinahe unbedingt zu befolgende Vorbild erblicken konnten.

Freilich: war deshalb die Kunst Shakespeares völlig geeignet, der deutschen Entwicklung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sozusagen einverleibt und von den Dichtern dieser Zeit nur nachgeahmt und allenfalls fortgebildet zu werden?

Bei genauerem Zusehen zeigt sich, daß eine urwüchsige, früheste Form der Immanenz und eine gewaltige, zum Teil nur dem Genie eben Shakespeares eignende Meisterschaft der

Gestaltenbildung in seinem Drama in der Tat die glänzende Erscheinung eines ersten psychologischen Dramas der modernen europäischen Entwicklung gezeitigt hat. Aber daneben erscheinen doch noch so viele Zeichen eben nur der Zeit des 16. Jahrhunderts, daß von einer vollen Nachahmung, ja auch nur einer unmittelbaren Fortsetzung dieses Vorläufers früher Zeit zum Nutzen der deutschen Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht die Rede sein konnte.

Zunächst war jetzt die tatsächliche Welt der Charaktere, aus der heraus künstlerisch zu gestalten war, nicht mehr die der Zeit des großen Briten. Shakespeare hat vor der Ausbildung des Polizeistaates gelebt, in einem Jahrhundert, in dem sich menschliche Leidenschaften noch in ganz anderen Formen auszutoben pflegten als später, als namentlich in dem zahmen Deutschland des 18. Jahrhunderts. Darum sind seine Dramen erfüllt von Gewalttätigkeit: von Mord und Blutschuld, von Unterdrückung und von offener Auflehnung gegen elementarste Gesetze des Staates und der Kirche. Und dementsprechend sind die Charaktere gezeichnet: nicht mit intimen Zügen, sondern mehr „mit der expansiven als der intensiven Seite der Phantasie“ [1], nicht in innerlicher Entwicklung, sondern in äußerer Auswicklung vorhandener Eigenschaften in schweren Taten. Und indem die Charaktere so gestaltet sind — in Formen der Leidenschaften leben, die sich zu allen Zeiten bisher gefunden zu haben schienen, wie sie denn auch heutzutage noch, wenn auch vornehmlich nur in den unteren Klassen der Gesellschaft vorhanden sind —, war es zugleich möglich, das Drama ideal zeitlos zu gestalten: und ihm in diesem Sinne alle großen Stoffe der Gegenwart und der Vergangenheit, aus dichterischer und geschichtlicher Überlieferung, aus der Tradition der Welt wie der der Offenbarung zuzuführen. Ließ sich nun aber eine solche Behandlung auch noch im 18. Jahrhundert, und selbst in den Zeiten des Sturmes und Dranges, durchführen? Es soll nicht einmal davon die Rede sein, daß sich die tiefsten Fundamente

[1] Otto Ludwig, Gesammelte Schriften 5, 77.

des Seelenlebens vom 16. zum 18. Jahrhundert verschoben hatten — daß schon der Fortgang von der individualistischen zur subjektivistischen Psyche eine solche Anwendung ausschloß. Selbst schon das Wesen der äußeren Charakterhaltung machte sie unmöglich. Sichrerer und stärkerer öffentlicher Friede hatte die Leidenschaften der Gewalttätigkeit unterdrückt; Zeitverbrechen waren bereits wesentlich die Feigheits- und Listsünden — ja teilweise wurden sogar schon Gedankensünden im Drama als charakteristische Verbrechen empfunden —: und da hätte ein Schauspiel Shakespeareſcher Gestalten dem innersten Empfinden der Zeit genug tun sollen?

Aber auch das Schicksal war bei Shakespeare noch nicht so gestaltet, wie es dem fortschreitenden reinen Gefühle des subjektivistischen Zeitalters entsprach. Gewiß galt bei Shakespeare das Schicksal grundsätzlich als immanent: Leidenschaft bringt Verderben: das war, in schlichte Prosa gefaßt, dem Dichter Kern seiner Weltanschauung, war ihm zugleich Satz persönlicher Erfahrung. Was aber hieß bei ihm Leidenschaft? „Die eigentliche Individualität, das Andersſein als der Mittelschlag," meinte einer der tiefsten Kenner Shakespeares, der Dichter Otto Ludwig[1], „ist bei Shakespeare bis zur vollzogenen Schuld; dann reagiert in dem Helden selbst der Mittelschlag; er muß zu seinem Schmerze wahrnehmen, daß er im ganzen und großen doch auch nur Mittelschlag ist; als Individuum wird er schuldig; als Mittelschlagsmensch leidet er dafür." Oder, wie sich den Ausführungen Ludwigs an einer anderen Stelle entnehmen läßt[2]: Shakespeare gab wohl die Welt wieder, aber ohne die Widersprüche, die unser sittliches Elementarbewußtsein in der wirklichen Welt irren. Er lebte noch in der Zeit eines verhältnismäßig ungebrochenen Sittlichkeitskodex; über die Schuld seiner Helden war weder er noch sonst ein Zeitgenosse im Zweifel.

War nun aber eine solche Massivität gleichsam der sitt-

[1] Gesammelte Schriften 5, 282.
[2] A. a. O. 5, 80.

lichen Auffassung in der Zeit des Sturmes und Dranges und erst recht in den folgenden Jahrzehnten noch als dramatisch fruchtbar zu denken? In einer Zeit, die sich eben durch einen gewaltigen Wandel — und das hieß zunächst ein Chaos — auch sittlicher Weltanschauungen nach neuen, fernen Zielen durchrang?

Aber selbst die Immanenz an sich ist bei Shakespeare eine andere, als sie schon die neuen Zeiten des 18. Jahrhunderts meinten, und hatte darum auch ihrerseits für diese ihre Bedenken. Im Grunde stellt sich nämlich Shakespeare das Schicksal doch noch als transzendent vor: es ist eine starre sittliche Weltordnung, deren einzelne Paragraphen sich gleichsam in dem Gewissen seiner Gestalten widerspiegeln; nichts hat seine Sittlichkeit schon von der Labilität der Einzelvorschriften je nach Zeit und Ort, die mit dem formalen Kantschen Du sollst so unzertrennlich verknüpft ist. Sie ist daher gewiß jeder Willkür fern und insofern immanent, als sie unverbrüchlich gilt und göttliche Eingriffe nicht mehr zuläßt; aber in ihrer wandlungsunfähigen Starrheit erscheint sie doch wieder als ein gleichsam sachliches ungeschriebenes Gesetz nicht in, sondern über der Menschheit. Darum bleiben die Shakespeareschen Gestalten auch durchweg noch dem Wunderbaren zugänglich; ja eben im Wunderbaren äußert sich ihnen oft genug das droben hangende Sittlichkeitsgesetz, und da dies strafend geschieht, so erscheint das Wunderbare als „Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemütes".

Nach alledem wird man beherzigen müssen: auch diese Auffassung des Schicksals konnte die Dramatiker des Sturmes und Dranges im letzten Grunde eher verwirren als fördern[1].

[1] Man lese in diesem Zusammenhange die feinsinnigen Bemerkungen Windelbands (Die Lehre vom Zufall S. 65—66): „Mochte sich eine frühere Zeit damit begnügen, daß auf die Schuld durch die Einwirkung höherer unbegreiflicher Mächte die Katastrophe und die Sühne folgte, mochte daher das Prinzip der griechischen Tragödien das Fatum sein, dessen unerbittliche Macht mit dem Gehalt der sittlichen Zwecknotwendigkeit getränkt war, so genügt es uns nicht mehr, zu sehen, wie durch das, was wir kausal einen Zufall nennen, die sittlichen Zwecke erreicht werden, nicht

Indes war ihnen denn eine solche historische Einreihung Shakespeares in den Entwicklungsvorgang des abendländischen Seelenlebens, wie sie soeben versucht worden ist, und waren ihnen die daraus für sie zu ziehenden Schlüsse überhaupt möglich? Nur in seltenen, wenn auch entscheidenden Momenten mögen sie diese Zusammenhänge ihrer Kunst fühlbar geahnt haben; im übrigen hatten sie recht, wenn sie zunächst nur die zahlreichen, meisterhaft entwickelten Seiten der Kunst Shakespeares wahrnahmen, die ihnen in der Tat als Vorbild dienen konnten, und sich so unter erlauchter Führung enthusiastisch in den Kampf um die Gestaltung eines neuen Dramas stürzten.

In diesem Kampfe aber war es Goethe, der am frühesten ein allen sichtbares und die Nachahmung vieler weckendes Zeichen gab in seinem „Götz von Berlichingen" (1773). Das Zeugnis durchschlagender Bedeutung, das ihm Friedrich der Große ausstellte, gehört zu den merkwürdigsten Denkmälern der Geschichte des 18. Jahrhunderts wie des Wesens des Zusammenhanges zwischen politischer und Geistesentwicklung überhaupt:

---

mehr, zu sehen, wie eine ewige Gerechtigkeit das ethische Gesetz durch den Zufall als deus ex machina zur Geltung bringt. Wir wollen vielmehr dargestellt wissen, wie die tragische Schuld durch die rein natürlichen Konsequenzen ihres faktischen Inhalts und durch die in ihr selbst liegenden Kräfte des Wirkens die Katastrophe herbeiführt, und so verlangen wir, daß uns die Tragödie darstellt, was nach unserer Überzeugung den tiefsten Kern alles Daseins bildet, daß nämlich dasjenige, was eine sittliche Notwendigkeit des Sollens fordert, durch eine natürliche Notwendigkeit des Müssens realisiert wird. Kaum will es uns genügen, wie G. Freytag an ‚Romeo und Julia' gezeigt hat, wenn uns das Furchtbare der Situation so zum Bewußtsein gebracht wird, daß wir einen unglücklichen Zufall für das Wahrscheinliche halten. Man nennt eine solche Forderung der streng notwendigen Komposition gern modernen Realismus: es ist der Realismus, der die Idee realisiert wissen will, und die Idee realisiert sich nur als Notwendigkeit. Indem so die moderne Tragödie darauf gerichtet ist, den kausalen Zufall und den Zweckzufall zu gleicher Zeit zu verbannen, stellt sie als das wahre Wesen alles Geschehens eine Welt dar, in der das Naturgesetz nur die Realisierung des Sittengesetzes ist: man könnte sie eine Mechanik des Sittengesetzes nennen." Dieses Sittengesetz aber ist das moderne, nicht das des 16. Jahrhunderts.

„Mais voilà encore un Gœtz de Berlichingen qui paraît sur la scène, imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises; et le parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtantes platitudes.“

Dem „Götz“ folgten 1774 Lenzens „Hofmeister“ und 1775 Klingers „Otto“; dem Jahre 1776 gehören an Goethes „Stella“, Lenzens „Soldaten“, Klingers „Zwillinge“ sowie „Sturm und Drang“, das Drama, nach dem die Periode den Namen erhielt, ferner Maler Müllers „Situation aus Fausts Leben“, Leisewitzens „Julius von Tarent“ und Wagners „Kindesmörderin“; das Jahr 1778 brachte „Fausts Leben“ vom Maler Müller; und im neunten Jahrzehnt wurde die Bewegung der Hauptsache nach von Schiller mit den „Räubern“ (1781), „Fiesco“ (1783) und „Kabale und Liebe“ (1784) geschlossen.

Es ist im Zusammenhange unserer Erzählung nicht die Aufgabe, dem Glück und Unglück wie den literarischen Verdiensten all dieser Dramen im einzelnen nachzugehen. Die Literaturgeschichte mag von Gerstenbergs „Ugolino“, der schon 1768, vor der allgemeinen Bewegung des Sturmes und Dranges erschien, mitteilen, daß es im Grunde das schauderhafteste Stück dieser Bewegung sei; sie mag an Leisewitzens „Julius von Tarent“ die Klarheit der Komposition und die Milde und Weichheit der Sprache rühmen und in ihm das Vorbild des Schillerschen „Don Carlos“ erkennen; sie mag endlich finden, daß in Klingers „Zwillingen“ dasjenige Stück vorliege, in dem Shakespearesche Charakterzeichnung, Malerei der Leidenschaft, psychologisches Detail und tragische Stimmung mit einer konzentrischen Form der Komposition am glücklichsten vereinigt sind. Uns fesselt hier vor allem die Frage, inwieweit die Dramen des Sturmes und Dranges der Seele und der Weltanschauung ihrer Zeit Ausdruck gaben; und wir werden sie am besten an den Schöpfungen Goethes, die am entschiedensten das Herz, und Schillers, die am reifsten den Verstand und die Anschauung der Zeit vergegenwärtigen, kennen lernen.

Verfolgt man zunächst die Entwicklung der Weltanschauung, der Schicksalsidee, so muß man sich in diesen Zeiten verworrenen

Überganges besonders vor Augen halten, daß diese Idee ihrem Ursprunge nach keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, eine Idee also innerhalb der Anschauung ist. Sie ist deshalb weit schwerer zu voller Klarheit durchzubilden als ein philosophischer Begriff, ja vielleicht selbst ein philosophisches System; und sie erwächst darum in jugendlichen Dichtern gern unbewußt und also unabgegrenzt in ihren feineren Nüancen. Aber eben aus diesen Umständen ergibt sich auch ein besonderer Reiz, sie zu verfolgen: die Forschung führt in die intimsten Gelasse und Kammern des allgemeingeschichtlichen wie des persönlichen Lebens.

In den rasch aufeinander folgenden vollendeten Dramen Goethes aus dieser Zeit, „Götz" (1773), „Clavigo" (1774) und „Stella" (1776), von denen im Grunde „Clavigo" als rasch hingeworfenes, wenn auch dramaturgisch vollendetes Gelegenheitsstück hier nicht rechnen kann, würde man vergebens nach dem Ausdrucke einer klaren Schicksalsidee suchen. Im „Götz" waltet im Grunde das Schicksal des frühen 16. Jahrhunderts, dasjenige der eigenen Lebensbeschreibung Götzens, welcher Goethe folgte: ein „lieber Vater" lenkt das Geschick der Seinen und führt sie durch Glück und Unglück in seinen Gnadenhimmel. Anders freilich ist die Vorstellung in der „Stella". Man hat es, wie im „Götz" mit einem besonders altertümlichen, so hier mit einem spezifisch modernen Stoffe zu tun; „Stella" ist eine Problemdichtung, ein Thesendrama über das Motiv seelischer Doppelehe. Dabei erfolgt der Ausgang ursprünglich mild: Cecilie entsagt.

Weit mehr erkennt man Goethes Ringen, nicht Goethes Klarheit während dieser Jahre in den herrlichen dramatischen Fragmenten der Zeit, dem „Mahomet", dessen Gegenstand ihn schon 1773 beschäftigte, den Anfängen des „Faust", dem „Prometheus", dem „Ewigen Juden". In ihnen herrscht, um es mit einem Worte zu sagen, die Faustische Stimmung des ersten Teiles dieses später vollendeten Dramas: tiefstes Suchen nach Halt und Glück, innigstes Umarmen von Natur und unumschriebenem Absoluten: Pandynamismus des sechzehnten,

Pantheismus des siebzehnten, Evangelium einer ringenden Seele der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Und kündigen sich daneben feste Momente an, soweit sie dem ganz besonderen Denken des Sturmes und Dranges angehören, so mögen sie vielleicht in der Verklärung der Vorstellung des Originalgenies gefunden werden, wie sie, doch wohl schon eine Konzeption dieser Zeit, im „Egmont" auftritt: der Held des Dramas wird mit einer dämonischen Gewalt begabt gedacht, die selbst die Grundfesten eines pantheistischen Monismus zu durchbrechen imstande sei.

Viel durchsichtiger, aber zugleich auch menschlich-sittlich viel begrenzter in der Entwicklung der Schicksalsidee seiner Dramen ist Schiller. Freilich scheidet auch bei ihm ein Drama bis zu gewissem Grade aus, der „Fiesco": es ist ein Erzählungsstück, eine dramatisierte Geschichte gleich Goethes „Götz": und wie es Schiller nicht gelungen ist, die historische Vorlage auch nur bis zum vollständigen Ineinanderspielen der Szenen nach Raum und vor allem Zeit zu bändigen, so ist er ihrer noch weit weniger unter dem Walten einer klaren Weltanschauung Herr geworden.

Welch reiches Interesse dagegen bieten „Räuber" und „Kabale und Liebe"! Die „Räuber" spielen in einer katholischen Umwelt; im Christentum spiegeln sich alle Gestalten des Stückes, wenn auch in sehr verschieden klaren Umrissen. Und der Dichter selbst scheint das Stück wesentlich noch unter dem Einflusse jener protestantischen Idee eines erbarmenden Gottes empfangen zu haben, in der er getauft und erzogen worden war: noch bis zur letzten Szene des letzten Aktes ist sie oft vorausgesetzt, nirgends durchbrochen. Aber schließlich, wo es gilt, ein letztes Siegel auf eine furchtbare Urkunde kühnster Auflehnung gegen menschliche Ordnung zu setzen, verläßt der Dichter die christliche Schicksalsidee: indem die Räuber Amalien für sich als Gemeinbesitz fordern und Karl sie tötet, brechen die Schrecken unerbittlicher Konsequenz menschlicher Zustände herein, und über den Wolken erscheint ein harter und eifriger Gott, ein determinierter Gott der Rache.

Noch eigenartiger fast ist die christliche Schicksalsidee in „Kabale und Liebe" behandelt. Böse Zustände erzeugen hier böse Taten; unerbittlich geht aus sozialpsychischen wie individualpsychischen Voraussetzungen her die Handlung ihren Gang; die Verbrecher empfangen ihren Lohn, aber auch Ferdinand und Luise sterben: doch jenseits des Stückes, in eine nahe Zukunft nach dem fünften Akte, ja der Empfindung nach noch in ihn herein projiziert, leuchtet der Gott christlicher Gnade hervor: und das Erbarmen, das die Erde nicht kennt, wird vom Himmel gewährt sein.

Schillers Dramen stehen am Schlusse des Sturmes und Dranges; eben die „Räuber", ein der Tendenz nach durchaus konservatives Stück — wie denn Schiller Freiheitsdichter namentlich in der Wahl seiner Stoffe, seiner Tendenz nach dagegen Willkürdichter niemals und Gesetzesdichter in steigendem Maße gewesen ist —: die „Räuber" beenden den Sturm und Drang, ähnlich wie Goethes „Werther" die Tore der Empfindsamkeit geschlossen hat. So zeigen sie, und insbesondere „Räuber" und „Kabale und Liebe", wie weit in der Entwicklung einer neuen, subjektivistischen Schicksalsidee die revolutionäre Zeit der siebziger und noch achtziger Jahre geführt hat. Es ist eine Stufe der Unvollendung, auf der sich die Zeit noch befindet; die christliche Anschauung ist zurückgedrängt, ohne doch schon ganz abgestreift zu sein; der Monismus einer rein sittlich gefaßten Schicksalsidee kündigt sich an, greift um sich, gewinnt aber doch noch nicht völlig das Feld.

Eine solche Lage mußte unmittelbar auch zu Schwankungen und Unvollendetheiten in der Komposition wie in der Gestaltenbildung führen.

In der Komposition ist die Zeit anfangs nicht über die Bewältigung der Zelle aller dramatischen Organismen, der Szene, hinausgekommen; insbesondere zerfällt Goethes „Götz" durchaus in eine Reihe lose aneinandergefügter Szenen, wie sich deren Inhalt ihm, bald in kürzester, bald in längerer Fassung, aus der Selbstbiographie des Helden entgegendrängte. Natürlich war mit dieser Entstehung zugleich auch über die

Charaktere verfügt. Shakespeare zerreißt die Handlung scheinbar in Einzelszenen, um die Entwicklung der Gestalten in ihrem sich steigernden Auswirken um so stetiger zu behandeln; im „Götz" überwuchert die Buntheit der Szenen und der episch aufquellende Handlungsreichtum vielmehr die Auswirkung der Gestalten.

Welch ein Rückschritt scheinbar gegen die sorgsame Szenenführung und Charakterbildung etwa in der „Minna von Barnhelm": — der freilich dadurch reichlich ausgeglichen wurde, daß die Gestalten aus der rückhaltslos ergossenen Fülle des Herzens eines neuen Zeitalters handelten. Das Drama des Sturmes und Dranges aber ist im Grunde, sieht man von Schiller ab, über die dramaturgische Praxis des „Götz" nicht viel hinausgewachsen. Wohin man schaut, ist das erste, was in die Augen fällt, die Szene und nicht die Szenenbündel der Akte: diese entbehren nur zu häufig der Geschlossenheit, von der Architektonik des Dramas als eines Ganzen zu schweigen. Dem entspricht es denn, wenn die Autoren ihre Versuche nicht selten nur als formlose Lesedramen angesehen wissen wollten: noch Schiller hatte diese Meinung anfangs von den „Räubern": glaubte „einen dramatischen Roman und kein theatralisches Drama" geschaffen zu haben.

Im Zusammenhang mit diesem Wesen des dramatischen Gesamtaufbaues steht es, daß die Sprache der Dramen die Prosa ist — und noch dazu eine abgerissene, hastend nervöse, sich in Ausrufen eines schwächenden Pathos gleichsam entmannende Prosa, die eben darum lange Litaneien des Gefühlsausbruches nicht ausschließt. Auch hier nichts Ausgeglichenes — nur Zukunftshoffnungen, kein klassischer Genuß der Gegenwart. Ist es da nicht auch bezeichnend, daß Goethe in dem Augenblicke, da er dem eigentlichen, bürgerlich-naturalistischen Sturm und Drang Valet sagte und sich in den großen Fragmenten der siebziger Jahre in den tiefen Stimmungsgehalt pantheistischer Gefühlsinnigkeit ergoß, alsbald zu Reim und Rhythmus griff? Die neue Periode eines strenger geschürzten Dramas kündigte sich auf diesem Wege mit am frühesten an: denn wenn die

Prosa in naturalistischer Malerei schroff und eckig fast jedem Rucke der seelischen Zusammenhänge folgt, so rundet der Vers ab, typisiert, fordert längeres Verweilen und verlangt, daß seine Musik in idealistischer Stimmung ausklinge.

Anders in gewissem Sinne und doch nicht minder typisch im Verhältnis zu Sturm und Drang verlief die Entwicklung in den Dramen Schillers. Schiller heißt in der Entwicklung der deutschen Dichtung der verkörperte, rücksichtslos nach Luft und Leben ringende dramatische Instinkt, heißt entschlossenste Führung der Handlung, heißt Steigerung der dramatischen Effekte aufs äußerste. Konnte sich eine solche Begabung mit bloßer Szenenbildung begnügen? Sie war von vornherein jedem zerstückelten Momentbild feindselig, sie verlangte abgerundete Szenen, Szenengruppen, straffe Architektonik des Ganzen. Und wir vermögen zu sehen, wie der Dichter, freilich am Schlusse der Zeit des Sturmes und Dranges, im rechten Entwicklungsaugenblick, mit Entschiedenheit in diesem Sinne vordringt. In den „Räubern" ist seine Kunst noch unreif; bei allem erstaunlichen Sinne für Bühnenwirksamkeit und bei aller Sicherheit in der Führung der Handlung laufen Abgerissenheiten und Lücken unter, die nicht umhin können für die Gestalten zu Aufdringlichkeit der Motivierung, ja zu groben Unwahrscheinlichkeiten ihres inneren Handelns zu führen. Schiller hat das mit der Ehrlichkeit der Selbstkritik, die eine der auffallendsten Seiten seines Charakters ist, wohl erkannt; in seiner mit dem Stücke fast gleichzeitigen Selbstrezension bezeichnet er Franzens Intrige als „plump und vermessen, abenteuerlich grob und romanhaft", und begreift, wie diese grobe Intrige als alten Moor nur einen mehr als schwachköpfigen und unwahrscheinlich gutmütigen Greis habe vertragen können.

In den angedeuteten Zusammenhängen offenbarte sich aber auch zum erstenmal eine Schwäche der geistigen Konstitution Schillers, der er niemals ganz Herr geworden ist. Die unserer Einsicht teilweise noch zugängliche Arbeit des Dichters an zahlreichen Dramenfragmenten ergibt, daß er in diesen Bruchstücken niemals eigentlich von der poetischen Konzeption der Gestalten

ausgegangen ist und deren Handlungen einer Idee unterstellt hat, sondern daß für ihn das dramatische Problem der Anfang der Empfängnis war: dies durchdachte er, von da aus erfaßte er die einzelnen tragischen Situationen — entwarf aber die Charaktere einstweilen nur in flüchtigen und allgemeinen Umrissen[1]. Nun sind diese Fragmente freilich Fragmente geblieben; und wer vermag zu sagen, ob nicht eben die allzugroße Stärke in der Architektonik, die Schwäche in der Anschauung der Gestalten die Ursache war, daß sie Stückwerk wurden? Sicher ist, daß Schiller die Gestalten seiner vollendeten Dramen mit größerer Liebe der Anschauung umfaßt hat; — sicher aber auch, daß zum ersten Förderer des deutschen psychologischen Dramas des Subjektivismus, wie es vor allem auf höchster Kunst der Charakterschilderung beruht, nicht Schiller, sondern Goethe geworden ist.

Was dagegen Schiller in den „Räubern" alsbald gelang, war die Schilderung der sozialpsychischen Materie, der Massen, in unserem Falle der Räuber. Begreiflich genug: hier gibt es neben gröberer Individualisierung der Einzelpersonen doch vor allem wieder ins Gleichmäßige zu organisieren und den Typus in Bewegung zu setzen: und darin hat sich Schiller in jäh aufwärts steigender Meisterschaft bewährt von den „Räubern" bis zu „Wallensteins Lager" und von „Wallensteins Lager" bis zu der Riesenexposition im ersten Aufzuge des „Demetrius".

Im übrigen ist nicht zu verkennen, daß Schiller wie in der Gesamtarchitektonik, so in der Durchbildung der Gestalten auch schon in den Dramen der Sturmes- und Drangeszeit eine schnelle Entwicklung durchlaufen hat. Ihr Harmonisches beruht vor allem darauf, daß der Dichter sich schon früh darüber klar wurde, er dürfe auch in der Charakteristik nicht bloß „ein getreuer Kopist der wirklichen Welt" sein: dadurch daß er die Charaktere leise zu typisieren begann, brachte er sie dem Geiste

[1] Vgl. Kettner in Schillers Werken, Cottasche Jubiläumsausgabe, Bd. VIII (Dramatischer Nachlaß) S. XIX.

eines streng disziplinierten Szenenaufbaues alsbald näher. Etwas von dieser Wandlung läßt sich schon im „Fiesco" wahrnehmen; wie die theatralischen Wirkungen hier bei allem Grellen, das ihnen noch anhaftet, doch nicht mehr das Ursprüngliche der ungezügelten Wildheit der „Räuber" aufweisen, so sind auch die Charaktere schon mehr voll abgewogenen Lebens; und finden sich schwere Verzeichnungen, wie die der Julia, so wird doch in Muley Hassan selbst dem Humor, einem selteneren Gaste bei Schiller, ein unerwartetes Recht. Einer bei weitem höheren Entwicklungsstufe des Dichters gehört dann aber „Kabale und Liebe" an. Gewiß ist auch hier der Aufbau des Intrigenspieles noch zu verstandesmäßig und darum mehr von raffinierter Lebhaftigkeit als von der einfacheren Fülle quellenden Lebens: aber er ist doch in sich klar, ja vollendet durchsichtig; und rasche, energische, immer spannende Szenenführung vereint sich mit einem großen Zuge zu einfacher Wirklichkeit. Darum sind denn auch die Gestalten namentlich jener Umwelt, die Schiller besser kannte, insbesondere des Heims der Musikantenfamilie, wirklich Menschen von Fleisch und Blut, und zwar nicht bloß Luise und ihre Mutter, sondern noch mehr fast das Haupt der Familie, der vermutlich Schillers Vater nachgebildete Miller.

Freilich darf man über alledem nicht vergessen, daß wie in der Schicksalsidee, so auch in der Gestaltenbildung während des Sturmes und Dranges die volle Sicherheit und Höhe einer neuen Dichtung noch nicht erreicht worden ist: wie weit bleiben die Dramen dieser Zeit doch zurück hinter dem psychologischen Drama der achtziger Jahre, hinter „Tasso" und „Iphigenie", ja selbst hinter dem „Egmont" Goethes!

Aber war nicht das Erreichte schon gewaltig genug? Bangt und jauchzt nicht noch heute das Herz im Anblick der Schicksale Götzens oder Ferdinands? Auch die Goetheschen Dramen höchster Kunst waren ihrer Zeit eingeschrieben, auch sie noch standen nicht auf der Höhe der naturalistischen Anforderungen unserer Gegenwart — und doch waren sie weit mehr als „Götz" oder „Kabale und Liebe".

3. Empfindsamkeit und Sturm und Drang sind nicht wie verhallendes Säuseln und verheerende Windsbraut unfruchtbar über das deutsche Geistesleben und die Entwicklung der Nation überhaupt dahin gegangen. Schon die schwellenden Blütenansätze in der Poesie, in der erzählenden Dichtung wie in Lyrik und Drama, die wir kennen gelernt haben, bezeugen es.

Aber die Einflüsse beider Perioden griffen noch tiefer. Würde man sie an einem anschaulichen Gegenstande ziemlich nach allen Seiten verfolgen wollen, so könnte das am ehesten an einer Kontrastierung dessen geschehen, was die deutsche Sprache vor und was nach beiden Perioden gewesen ist. An dieser Stelle kann das freilich noch nicht einmal skizzenhaft, sondern nur mit einem etwas gegenständlicher gefaßten Hinweise auf das Außerordentliche der wahrzunehmenden Veränderungen geschehen. Was war doch aus dieser Sprache geworden, die, nach ihren letzten herrlichen Tagen in der Reformationszeit, in deutscher Zunge für die Aussprache des Feierlichen und Schweren so gut wie ganz durch das Latein, für die Äußerung von Anmut und Lebenserfahrung vielfach durch das Französische verdrängt worden war! Schon in der Stunde ihres Entstehens gleichsam begann die neue Dichtung, ja das neue, nationale Seelenleben überhaupt sich ihrer anzunehmen, sich an ihr zu erwärmen, sie fortzubilden. Günthers Sprache mag noch im ganzen die der zweiten Schlesischen Dichterschule gewesen sein, wenn auch abgeschliffen, gemildert, verpersönlicht: Haller sprach alsbald, in enger Fühlung mit der Sprache seiner Schweizerheimat, zaubermächtig in neuen Tönen und gedrungen zugleich, fern jedenfalls der Breite und Glattheit Frankreichs, und machte das Wort, obwohl der Gedankendichtung zugewandt, auch einer neuen Schilderung der Außenwelt mächtig: so schon mit Urgewalt in dem ältesten Gedichte, das von ihm erhalten ist, den „Morgengedanken“:

Durchs rote Morgentor der heitern Sternenbühne
Naht das verklärte Licht der Welt;
Die falben Wolken glühn von blitzendem Rubine,
Und brennend Gold bedeckt das Feld.

Welch ein Sprung aber gleichwohl noch von hier bis zur Sprache Klopstocks, des mitteldeutschen Sängers, die ganze Gruppen neuer Empfindungen malte und ganze Register neuer Gefühle tönen ließ, bis zur Sprache Lessings, in der auf der Grundlage obersächsischen und Berliner Dialekts reinstes Sprachgefühl und ernste Bildung an der Antike wie an Frankreich zu einer neuen Prosa zusammenschossen, bis zu den ersten großen Werken Goethes, in denen aus Frankfurter Wurzel deutlich ein wunderbar persönliches Deutsch aufsproßte, und zu jenen Dramen des jungen Schiller, die von schwäbisch-volkstümlichen Bildern und Wendungen strotzten! Man sieht es wohl: in der Zwischenzeit war die deutsche Gedankenwelt reicher, vor allem aber die deutsche Kunst um ein Unendliches ausdrucksfähiger geworden, hatte ein neuer Naturalismus eindringlicher Schärfe sich in Wort und Satz neue Werkzeuge geschaffen. Und die Bestrebungen dieser ganzen Zeit, der Sprache selbst einverleibt, erwiesen sich als bisher unsterblich. Denn in ihren wesentlichsten Zügen dauern sie in der Sprache noch des heutigen Tages fort, zum Zeichen, daß es sich in Empfindsamkeit wie Sturm und Drang um durchaus schon subjektivistische und zugleich im Innersten durchaus nationale Entwicklung handelte.

Allein auch insofern sie dichterische Strömungen bedeuteten, waren beide Perioden mit 1775 und 1785 noch keineswegs abgetan. Sie begannen jetzt nur Unterströmungen zu werden, während der Klassizismus der weimarischen Zeiten langsam über ihnen als ihre höhere Vollendung emportauchte. Und so dauerte denn auch die Literatur der Empfindsamkeit wie des Sturmes und Dranges noch immer fort, um teilweise, hier und da, ja sogar in ganzen Landschaften, wie z. B. in Schwaben, unmittelbar in das spätere Schrifttum der Romantik und nicht einmal immer nur der Frühromantik überzugehen. Und auch an treffenden, selbst recht bedeutenden dichterischen Erscheinungen innerhalb dieses Verlaufes fehlte es nicht. So ist Wieland von seraphischer Empfindsamkeit und süßer Schwärmerei, wenn auch in seiner quecksilbrigen Art ständig schwankend, unmittelbar zur Romantik fortgeschritten, ohne je sentimentale Elemente

zu verlieren; und es ist nicht völlig falsch zu sagen, daß eben er eben auf diesem Wege mit die Romantik am frühesten eröffnet habe.

Die merkwürdigsten Vertreter aber einer entwicklungsgeschichtlich gleichsam nachhinkenden Empfindsamkeit und eines verspäteten Sturmes und Dranges — und doch zugleich wieder höchst fortgeschrittene Vorahner der literarischen Kunst der zweiten Periode des Subjektivismus und insofern Vorläufer von Dichtern wie Hebbel und Otto Ludwig oder Keller und Raabe — waren Jean Paul (1763—1825)[1] und Heinrich von Kleist (1777—1811).

Jean Pauls Kunst kann, nach einer gewissen Seite hin betrachtet, mit ihren Schnörkeln, Verkröpfungen, Chinoiserien fast noch als Ausläuferin der Zopfzeit erscheinen. Sieht man aber genauer zu, so ergibt sich, daß dieser wunderliche Auf- und Ausputz sich zu den literarischen Manieren der Empfindsamkeit ähnlich verhält, wie etwa die Formenwelt der Spätgotik zu jener der Gotik des 14. Jahrhunderts: die Form ist erkaltet und in diesem Zustande weitergebildet, während der Geschmack im prägnanten Sinne, die Freude am richtigen Verhältnisse großer und kleiner Anschauung zur Welt, verloren gegangen ist.

Nun mag man sagen, das sei eben das Kennzeichen des Humors, der Ansicht der nächsten Generationen nach Jean Paul zufolge zweifelsohne der hervorstechendsten Eigenschaft des Dichters; und gerade in diesem Humor stecke das Gegengift gegen eine zu große Empfindsamkeit. Und richtig mag sein, daß die deutschen Humoristen der neuesten Zeit, von Jean Paul bis auf Raabe, vor allem eine Art Humor gepflegt haben, die, statt die Welt mit einer bestimmten Sättigung von Empfindungen

[1] Johann Paul Friedrich Richter. Hauptwerke: „Schulmeisterlein Wuz" 1790, „Hesperus" 1795, um einen charakteristischen Titel genau zu zitieren „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs" 1796, „Quintus Fixlein" 1796, „Titan" 1801—4, „Flegeljahre" 1804, — „Levana oder Erziehungslehre" 1807.

objektiv zu durchdringen, sich in der Dichtung selbst gesetzt und damit in der Welt nur subjektiv bespiegelt hat.

Aber ist dies die einzige Art von Humor? Es ist am Ende doch der Humor vornehmlich des Kleinen, Unbedeutenden, Philiströsen: eben der Humor, der den sozialen Voraussetzungen der empfindsamen Periode und auch der Umwelt entsprach, in der sich Jean Paul und andere, spätere Humoristen mit Vorliebe bewegten. Und hat nicht die Zeit unseres hohen Idealismus selbst schon Jean Paul eben diesem Lebenskreise zugewiesen — die Zeit, die das Hohe, Gewaltige, ergreifend Schöne pflegte und von verhaltenem Pathos erklang? „Der Humor", meint Goethe, „ist eines der Elemente des Genies, aber sobald er vorwaltet, nur ein Surrogat desselben; er begleitet die abnehmende Kunst, vernichtet sie zuletzt."

In der Tat war die Kunstform, in der Jean Paul sich am liebsten bewegte, der Roman absterbender Empfindsamkeit, wenn auch in Versetzung mit manchen uns heute sehr modern anmutenden Elementen: nichts jedenfalls von dem überkräftigen Realismus, den Sturm und Drang inzwischen gezeitigt hatten; Anschauung überhaupt nur im kleinen Bereiche der nächsten Welt und auch hier noch in systematischer Dürftigkeit und pedantischer Vollständigkeit gepflegt; Mangel endlich an Befähigung, einfache Charaktere auf die Beine zu stellen. Statt dessen, nicht ohne Anlehnung an den alten Fielding, an Sterne und Rousseau, eine schranken- und maßstablos zum Himmel strebende Empfindung, Maskierung des Vermögens, real zu sehen, durch die Erzeugnisse einer barocken Launenhaftigkeit, und ständige Unterbrechung des Ganzen der Erzählung durch tausend Analogieeinfälle, die nicht selten einer umfangreichen Zettelkasten-Gelehrsamkeit verdankt wurden.

Diese Charakteristik mag heute manchem hart erscheinen. Gewiß erhellen sich ihre dunklen Seiten, sobald man Jean Pauls Verhältnis nicht so sehr zu dem historischen Orte seines Ursprunges, wie zu den erst werdenden Mächten der Romantik betrachtet, in deren Bereich schon seine literarische Tätigkeit gefallen ist. Dann mag man in seinem empfindsamen Humor ein

Bestreben erblicken wollen, sich aller Banden los in das Reich der Geistesfreiheit zu retten: nur daß die sehnende Kraft denn doch wieder zu schwach erscheinen würde, diese Erhebung ganz zu vollziehen. Es wäre ein Fall, auf den ein Satz Jean Pauls selber bezogen werden könnte: zweiundeinehalbe Minute habe der Mensch, eine zu weinen, eine zu lächeln und eine halbe zu lieben: denn mitten in dieser sterbe er.

Die Romantik aber übernahm von ihrer Ahnin, der Empfindsamkeit, ganz allgemein noch einen sentimentalen Hang, und eben ihr letzter genialer Zärtling, Heine, hat an diesem Schlaftrunke mit gieriger Lippe gehangen. Natürlich nicht, ohne sich darüber lustig zu machen: wann hätte diese „malitiöse Nachtigall" enttäuschungslos geschlagen? Aber war damit die Wirkung beseitigt? Erst der Realismus der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts hat begonnen, die Struktur der alten Empfindsamkeit in die der modernen Sentimentalität zu verwandeln: und im langsamen Verlaufe dieser Bewegung kam für Jean Paul die Zeit, noch einmal modern zu sein.

Einsamer noch in vieler Hinsicht, als Jean Paul, hat Kleist in seiner Zeit gestanden, auch wenn man von dem persönlichen Unglück seiner Lebensführung absieht[1]. Tiefer aber hat ihn wohl niemand erkannt als Otto Ludwig, dieser Vorläufer des modernen Sturmes und Dranges, der literarischen Revolution der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts. „Ich glaube, es war Kleists Fehler, wie es meiner ist, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu disziplinieren wußten. Der Lakonismus seiner und meiner Gestalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele schließen, wir seien zu kalt gewesen, während wir zu heiß waren."[2] Man mag von den Dramen Kleists lesen und namentlich aufgeführt sehen, welches man wolle, man mag Gestalten und Schicksalsidee in welcher Richtung auch immer zergliedern, stets wird man wieder auf

[1] „Familie Schroffenstein" 1803, „Penthesilea" 1808, „Käthchen von Heilbronn" 1810, „Zerbrochener Krug" 1811, „Erzählungen" bis 1811, „Hermannsschlacht" und „Prinz von Homburg" publiziert 1821.

[2] Werke 2, 153—4.

Erscheinungen des Sturmes und Dranges zurückgeführt. Und auch das Lustspiel, das Stürmer und Dränger so heiß und so vergebens ersehnten, hat es nicht eben Kleist geschaffen? Freilich: der Realismus der Schilderung geht im „Zerbrochenen Kruge" weit über das grobe naturalistische Zuhauen der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinweg; und der leisen Satire des Stückes, noch mehr des Streifens an das wahrhaft Tragikomische wären die Klinger und Wagner trotz mancher Neigung in diesem Sinne niemals fähig gewesen. Hier, wie nicht minder im „Michael Kohlhaas", offenbaren sich eben die Seiten der Kunst Kleists, die vorwärts weisen hinein in den Sturm und Drang einer zweiten Periode des Subjektivismus.

Im übrigen war wie mit Jean Paul die empfindsame, so mit Kleist die gewaltsame literarische Strömung immer noch nicht ganz verflossen. Wie hat da z. B. noch die Befreiungszeit, die von Kleist so heiß ersehnte und nicht erlebte, das Blut unserer Lyrik zum Wallen, zum Sieden gebracht!

Doch es ist nicht mehr höhere geschichtliche Aufgabe, dem Verlaufe dieser Strömungen weiter zu folgen. Im höchsten Grade geschichtlich ist nur das jeweils Neue, fortschreitend Hinzukommende; und die ständige Frage der Athener *Τί νεώτερον* ist auch heute noch eine Elementarfrage der historischen Forschung. Ja auch die Hauptfrage der geschichtlichen Kunst. Denn von den Lesern einer geordneten geschichtlichen Erzählung muß angenommen werden, daß sie fortlaufende Fäden früher einmal, da sie neu waren, dargestellter Verhältnisse in unbewußter Erinnerung fortführen, ohne daß ihnen immer wieder deren ganzes Gewebe, von Augenblick gleichsam zu Augenblick, im pedantischen Kleinverlaufe von Zettel und Einschlag vorgelegt wird: und sie werden diese Erinnerung jeweils bewußt zu gestalten wissen, sobald sie dessen unter dem weiteren Gange der Erzählung bedürfen.

Es ist eine Beobachtung, der an dieser Stelle mit Nutzen noch eine andere Bemerkung zur Seite gestellt werden kann. Eine geschichtliche Erzählung, die den großen Zusammenhängen nachtrachtet, vermag keine Vollfiguren von Helden darzustellen,

kaum keine Sammlung von Biographien sein. Auch die beherrschendsten Menschen einer Zeit, auch die repräsentativsten einer Epoche erscheinen in der Kunst einer solchen Erzählung nur als Halbfiguren, als Reliefs: mit jenen Seiten ihres Wesens allein, die öffentlich sind und waren, die dem großen Gange der Dinge parallel laufen. Volle Umrundung einer Gestalt ist Sache des Biographen, und der Geschichtschreiber verhält sich zu diesem wie der Historienmaler zum Maler des Bildnisses.

Fahren wir aber fort, den Entwicklungsgang der deutschen Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in seinen allgemeinen Zügen weiter zu verfolgen, so läßt sich beobachten, wie in den achtziger Jahren, nach der Höhezeit der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges, etwas wie ein Innehalten, Verschnaufen, Besinnen eintritt. Werte eines neuen Naturalismus sind gewonnen in Sprache und dichterischer Form bis zu den höchsten Aufgaben des poetisch-technischen Wie? — und nun tritt das Bedürfnis auf, diese Werte zu sichten, zu ordnen und einem neuen Idealismus frischerer und stärkerer Persönlichkeitsbetätigung dienstbar zu machen. Es ist die Grundstimmung und das Grundmotiv des kommenden Klassizismus.

Hand in Hand aber mit dieser tiefsten Wandlung ging, den Übergang läuternd, eine Dreizahl an sich auch schon recht wichtiger Tendenzen: das Emporbringen des Einflusses großer Entwicklungsphasen der älteren nationalen Dichtung; die letzte, reifste Abklärung des Rationalismus; und der ungeahnt hohe Aufschwung einer neuen Wiedergeburt des klassischen Altertums.

In Zeiten eines Aufschwunges nationaler Kunst wird immer auch die Erinnerung an vergangene Höhezeiten dieser Kunst auftauchen: an ihnen werden sich Sinn und Auge des werdenden Künstlers stärken. Wie es Goethe als eines der Leitmotive auch seiner Kunst ausgedrückt hat: „Was an uns Originales ist, wird am besten erhalten und belebt, wenn wir unsere Altvordern nicht aus den Augen verlieren." Wie aber mußte diese Neigung verstärkt auftreten im Beginne eines Zeitalters, zu dessen innerlichsten Wesensäußerungen eben die Entwicklung geschichtlichen Sinnes gehörte! Und so tauchte es

denn auf, das Andenken an die großen Zeiten der Dichtung der Staufer und der Reformationszeit, nachdem unklare Begeisterung für die Barden der Urzeit und enthusiastische Übertreibung in den Blättern von deutscher Art und Kunst den Weg gebahnt hatten. Hatte Bodmer schon in den vierziger und fünfziger Jahren „Nibelungenlied" und „Dichtungen der Minnesänger" drucken lassen, so wurden in den folgenden Jahrzehnten außer neuen Ausgaben dieser auch die wichtigsten Kunstepen der Stauferzeit veröffentlicht: und eine neue Schätzung des Mittelalters, ein Vorbote der Romantik, zog ein. Wie aber wurde gar die Reformationszeit erfaßt. Der „Weißkunig" erschien von neuem im Drucke, Hans Sachs erlebte fast mehr als eine Auferstehung in den genialen Nachahmungen Goethes, das soziale und politische Leben der Zeit schien im „Götz von Berlichingen" wieder lebendig zu werden zum Erstaunen der Rationalen, in deren Sinne Wieland sich vor dem „schönen Ungeheuer" liebenswürdig bekreuzte; — und die Summe alles Geisteslebens, die Fülle der Seele dieser großen deutschen Zeit vor zweiundeinhalb Jahrhunderten schwoll mächtig in die Gegenwart herein in der Gestalt des Doktor Faust, die fast jedes Dichtergemüt beschäftigte: bis sie in des größten Dichters größter Schöpfung Unsterblichkeit gewann.

Die Gesamtwirkung vieler der Altvordern aber, die man liebend zum Reden gebracht hatte, war erziehlich, im Sinne einer Klärung der jugendlichen Stimmungen der empfindsamen und der Sturmes- und Drangeszeit. Das gilt schon für die Faustdichtung, betrachtet man sie als allgemeine Erscheinung der siebziger und achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, das tritt sichtbar hervor, versenkt man sich in die heitere Wohligkeit, die behagliche Durchsichtigkeit der hanssachsischen Dichtungen Goethes.

In diesem Sinne aber wirkte die jüngste Vergangenheit, das letzte volle Aushallen des Rationalismus, nicht minder klärend auf die jungen Geschlechter.

Den breiten Untergrund aller rationalistischen Bestrebungen bildete auch in den sechziger bis achtziger Jahren, ja darüber

hinaus noch immer die populäre Aufklärung, wie sie vor allem Mendelssohn und Nicolai von Berlin aus unermüdlich vertraten. Wie es in einer Schrift aus dem Ende des Jahrhunderts heißt[1]: „Beinahe wäre jetzt die ‚aphoristische' Popularphilosophie durch die kritische Kants verdrängt worden: noch für diesmal aber siegte der Krebs, der den Herkules in die Ferse stach."

Aber diese ausgedehnten Gerinnsel der populären Aufklärung durchfloß in den siebziger und achtziger Jahren doch noch einmal ein Strom tieferer rationaler Lebensweisheit, freilich schon gemischt mit Anfängen ganz anderer seelischer und geistiger Haltung: und über ihm lag das letzte, wehmütig-milde Aufblicken der Sonne eines scheidenden Zeitalters. Berlin verlor damit die führende Rolle der Aufklärung, statt dessen wurden Osnabrück und Göttingen, Wolfenbüttel und Königsberg bedeutend, und an die Stelle von Nicolai und Mendelssohn traten Möser und Lichtenberg, Lessing und Kant.

Von ihnen hielt Lichtenberg, wie es einem Vertreter der Naturwissenschaften der Zeit gebührte, noch am meisten an der alten Aufklärung fest: mit welchem bösen Witze hat nicht der bissige und doch wieder gutmütige Satiriker die Männer der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges verfolgt und auch wohl ein wenig gebessert.

Ein Mann von ganz anderer Wirkung war Möser. Für seine Zeit überaus welterfahren, in der Verwaltung seines Heimatsstaates erfolgreich tätig, mit England vertraut, in der Germania des Tacitus daheim wie in der verschlungenen Territorialgeschichte späterer Zeiten, historisch gebildet bis zu weiten Übersichten der britischen Kolonisationsgeschichte und des einsamen Vordringens der Pflanzer Nordamerikas war er kein Nationalist mehr alten Schlages. Man vergleiche ihn mit Montesquieu: und man wird sehen, wie er an Stelle von Syllogismen Anschauungen, an Stelle von Folgerungen Zusammenhänge, an Stelle von Worten Bilder setzt. So war

[1] Leipzig im Profil (1792) S. 13.

er geeignet, großgeworden in der Zucht des Rationalismus, dem jungen Geschlechte zum erstenmal feste Anschauungen auf dem Gebiete des Staats- und Rechtslebens — und von da aus dem Dichter tiefere Einblicke in das Wesen aller menschlichen Gemeinschaft zu eröffnen.

Neben Möser wurde in verwandtem Zusammenhange vor allem Lessing wirksam. Gewiß herrschte in Lessing zeitlebens das sächsisch-rationalistische Element; so wenig fast wie Pufendorf oder Thomasius ist er es durch Verlassen Leipzigs losgeworden; und schon seine allzuherbe Kritik Gottscheds zeigt, bis zu welchem Grade er dessen Nachfolger war. So war es selbstverständlich, daß er den jungen emporsprudelnden Strömungen der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges ein strenger Richter wurde bis hinab auf den stammelnden Stil ihres Pathos. Aber er ist ihnen doch mehr als ein Richter gewesen. Man mag mit Recht von seinen Dramen sagen, daß sie insgesamt auf der Oberfläche moralisierender Rührung bleiben, daß sie nicht hineingreifen in die unergründlichen Tiefen der bewegten Menschenbrust, deren Geheimnisse eben das jüngere Geschlecht zu erschließen suchte und teilweise erschloß: dennoch darf nicht verkannt werden, wie sehr die religiösen Spekulationen vornehmlich seiner vier letzten Lebensjahre Lessing den Jungen näherten. Eine so bohrende Beschäftigung mit religiösen Dingen bedeutete an sich schon Pathos; und der für Lessing sicherstehende Nachweis, daß die christlichen Dogmen nichts seien als Hüllen spekulativer Wahrheiten, schien eine Möglichkeit der Versöhnung christlicher und radikal subjektivistischer Weltanschauung anzudeuten, die der Klärung der dramatischen Schicksalsidee zugute kommen mußte.

Noch stärker aber kam Kant dem idealistischen, dem Klärungsbedürfnisse überhaupt der jungen Generation zu Hilfe. War er wirklich nur der „Raisonneur und Spekulant, in der Schlafmütze hinter dem Ofen sitzend", als den ihn der unbarmherzige Hamann ausschrie? Es war eine Tat, als der Philosoph in seiner Schrift über die Aufklärung (1784) davor warnte, das Vermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen

zu bedienen, nicht zur Durchführung einer radikalen, wenn auch zunächst nur intellektuellen Revolution auszunutzen: nicht um den eigenmächtigen allein, um den gesetzmäßigen Gebrauch des Verstandes handle es sich. Und damit nicht genug: von der gesetzmäßigen Freiheit des Denkens will Kant, wenn auch zunächst nur rein intellektualistisch, überführen zur gesetzlichen Freiheit des Handelns: sei ein Volk genügend gebildet, um der Freiheit des Handelns fähig zu sein, so werde diese Bildung derart auf die Regierung zurückwirken, daß sie den Menschen nicht mehr als Maschine, sondern seiner Würde gemäß betrachte. Man begreift, was diese Lehren auch für die Dichtung bedeuteten; Maß und klares Ziel auch in Dingen menschlicher Gemeinschaft war ihre Losung: und indem er Kants Bildungsideal zum Ideal ästhetischer Erziehung fortbildete, ward Schiller zum einflußreichen Lehrer subjektivistischer Selbstzucht.

Dennoch läßt sich nicht verkennen, daß es sich hier mehr um Schranken handelte, die dem Empfinden und Denken des Dichters gezogen wurden, als um eine unmittelbare Förderung poetischen Schaffens selbst[1]. Diese ging, und zwar im reichsten

[1] Natürlich hatte auch der Rationalismus noch seine dichterischen Ausläufer. Hier mag wenigstens anmerkungsweise eines der liebenswürdigsten gedacht werden: Hebels, des letzten bedeutenden Vertreters aufklärerischer Idyllik. Was ihn kulturgeschichtlich besonders interessant macht, ist die Tatsache, daß ihm seine starke Wendung zum Volkstümlichen des alamannischen Stammes da, wo seine Dichtung zugleich in nationalen Formen des Metrums und der Versbildung einherschreitet, etwas fast Unpersönliches gibt: so in dem bekanntesten seiner Gedichte „Loset was i Euch will sage". Aber auch da, wo persönlichere Töne erklingen, halten sie sich im sittlichen Niveau der Zeit und des Stammes: so nimmt der Patriotismus die Form eines gemütvollen Partikularismus an, und die moralischen Anschauungen überschreiten nicht die rationalistische Grenze inniger religiös-christlicher Gefühle. Dabei wird ein gewisses, der Aufklärung wohlanstehendes Gleichmaß der Stimmung beibehalten; nur selten vernimmt man Töne, die über das Idyllisch-Getragene hinausgehen, wie in dem bäuerlichen Muspilli von der „Vergänglichkeit", dessen ernsteste Stellen an Vorstellungsweisen des alamannisch-schweizerischen Landsmanns Haller erinnern. Im übrigen tritt diese eigenartige seelische Umwelt noch viel deutlicher, als in den Gedichten, in den „Schatzkästlein-Erzählungen"

Maße, vielmehr von einer dritten Macht der Vergangenheit aus, die neben altdeutschen und rationalistischen Einflüssen auf den Übergang von frühestem naturalistischen zu frühestem idealistischen Subjektivismus wirkte: vom klassischen Altertum.

Man weiß, wie sich schon mit den Übergangserscheinungen vom individualistischen zum subjektivistischen Zeitalter eine neue Wiedergeburt des klassischen, vornehmlich hellenischen Altertums verbunden hatte[1]. Es handelte sich um eine Bewegung, die auch von rationalistischer Seite her gern gesehen und eifrig gefördert worden war; und schon in diesem Zusammenhange begreift es sich, daß sie an erster Stelle das Wesen eines philologischen Betriebes angenommen hatte — ganz abgesehen davon, daß sie äußerlich zunächst von den Organen der seit der Renaissance des 16. Jahrhunderts entwickelten Philologie, von den gelehrten Mittelschulen und den Universitätslehrstühlen der alten Sprachen ausgegangen war und auch insofern mindestens anfangs philologischen Charakter tragen mußte. Doch

Hebels hervor: enger Horizont, geographisch kaum mehr als den alamannischen Boden beherrschend, politisch noch weiter begrenzt auf des Markgrafen Lande und den südöstlichen Schwarzwald: aber innigste Erfassung und Umfassung dieser kleinen Welt nicht bloß mit den Banden altherkömmlicher Sitte und braven Christenglaubens, sondern auch mit all den Elementen einer geistig durchgearbeiteten Klugheitslehre des Kleinbürger- und Bauerntums. Was aber bei diesen Prosastücken außerdem auch noch deutlicher fast, als in der Lyrik, trotz deren dialektischer Sprache, hervortritt, das ist ihr spezifisch alamannischer Charakter. Der pädagogische Zug, der die schweizerische Literatur von Pestalozzi bis Keller beherrscht oder wenigstens bestimmt hat, ist unverkennbar, nicht minder die nicht selten barocke Form alamannisch-schweizerischer wie alamannisch-elsässischer Weisheitslehre und ihr dennoch volkstümlicher Vortrag: sowie eine besondere Sorte klugen Biedermannssinnes und eckiger Solidität des Denkens, die dem „Rollwagenbüchlein" des Kolmarers Jörg Wickram nicht minder eigen ist wie den „Leuten von Seldwyla" des Züricher Meisters Keller. In der Lyrik haben dann unmittelbar Pfade von Hebel noch hinübergeführt zu der späteren Elsässer Dichterschule, zu den Stöber und Mühl und Hackenschmidt: nur daß die Töne, die bei Hebel noch voll erklingen, hier ins Dünne abgewandelt sind und hier und da auch noch einer abschwächenden Einwirkung späterer neuhochdeutscher Lyrik unterlegen scheinen.

[1] Vgl. Bd. VII, 1, S. 334 ff.

war sie darum nicht im Gelehrt-Philologischen stecken geblieben; vielmehr hatten sich ihre Wirkungen alsbald, spätestens schon seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts, auf die ganze Breite des geistigen Lebens und namentlich auch auf die Dichtung ausgedehnt.

Jetzt nun, seit etwa den sechziger Jahren, wurde dieser Einfluß um so stärker und reiner, als sich die klassische Philologie aus einer Fertigkeit der Verdolmetschung antiker Schriften langsam zu einer wirklichen Altertumswissenschaft umzubilden begann. Der deutsche Philologe, der mit am frühesten zu dieser neuen Auffassung hin vermittelte, ohne freilich schon ihren vollen Sieg herbeizuführen, war Christian Gottlob Heyne aus Chemnitz (1729–1812). Im Jahre 1762 nach Göttingen, damals bereits einem bekannten Sitze der neuen Renaissance, berufen, wurde er schon vermöge seines liebenswürdigen Charakters das Haupt einer ganzen Schule von Philologen. Er betrieb zunächst, wenn auch ohne viel inneren Anteil, das alte Handwerk der Edition und Grammatik; aber selbst seine wichtigsten Arbeiten auf diesem Gebiete, die Ausgaben des „Vergil" (1767 ff.), des „Pindar" (1788), der „Ilias" (1802 ff.), sind heute vergessen. Daneben aber nahm er sich immer mehr der sogenannten Realien an, insbesondere auch derjenigen der Kunst; und so begann er aus der Philologie die moderne Wissenschaft der Archäologie abzuzweigen. Ganz aber die Philologie in eine Altertumswissenschaft umzuwandeln, war Friedrich August Wolf (1759–1824) vorbehalten. Wolf begann als Schüler Heynes; Arbeiten in dessen Sinne beförderten ihn rasch auf das philologische Katheder der Universität Halle, das er im Jahre 1787 einnahm und erst nach zwanzigjähriger Tätigkeit für eine Anzahl von viel weniger fruchtbaren Lehrjahren mit einem solchen an der Berliner Universität vertauscht hat. Wolf kam, angeregt durch die Forschungen Herders über Volkslied und Volksgeist, wie sie dem Seelenleben des naturalistischen Subjektivismus unmittelbar entsprangen, in Untersuchungen über die handschriftliche Überlieferung des Homer zunächst zu der Überzeugung, daß der uns vorliegende

Text der homerischen Gedichte weit von der klassischen Fassung abweiche, die von den alexandrinischen Gelehrten festgestellt worden war. Dieses Ergebnis aber veranlaßte ihn dann, Herders Ideengängen folgend, die Gedichte auf ihren inneren Zusammenhang zu prüfen: und hier entwickelte er, in der Ausgabe der „Ilias" und in den „Prolegomena" der Jahre 1794 und 1795, jene Hypothesen über die Entstehung der homerischen Gedichte als einer Volksschöpfung, deren fortwirkende Wellenkreise noch heute die Forschung bewegen.

Was war nun mit diesen Studien erreicht? Auf eines der wichtigsten Literaturdenkmale der Griechen — auf dasjenige, das der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts vielleicht als das unbedingt wichtigste erschien — war eine Betrachtungsweise angewendet, die es in den Fluß der Zeiten, in den Verlauf der griechischen Geistesentwicklung stellte. Da konnte denn zunächst die Anwendung der neuen Methode auf andere Literaturdenkmäler nicht ausbleiben. Vor allem aber: in die Philologie war damit die geschichtliche Auffassungsweise überhaupt und grundsätzlich eingeführt: erlöst war sie aus den engen Schranken einer bloßen Interpretationskunst, hin strebte sie nach dem neuen Ideale, das Geistesleben der antiken Welt von genetischem Standpunkte aus zu begreifen: und Wolf selbst noch hat in seiner Darstellung der Altertumswissenschaft vom Jahre 1807 dies neue Ideal eingehender umschrieben und vertreten.

Indes lange bevor sich die Philologie dem höheren Standpunkte einer geschichtlichen Betrachtung der Alten näherte, war diese Betrachtung schon in einer echt historischen Wissenschaft durchgeführt worden, in der Kunstgeschichte. Hier erwies sich für Deutschland Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums", im Jahre 1764 erschienen, als schlechthin revolutionierend; und Goethe konnte ihrem Verfasser den stolzen Lebensepilog schreiben: „Winckelmann, ein zweiter Kolumbus, hat die Entwicklung und das Schicksal der Kunst als an die allgemeinen Gesetze aller Entwicklungen gebunden, in ihrem Sinken und Steigen mit der Kultur und den Schicksalen des

Volkes gleichen Schritt haltend, entdeckt." War dabei Winckelmann insofern nicht abseits vom Wesen eben seiner Zeit gewandelt, als es besonders die pathetische Kunst eines verhältnismäßig späten Hellenismus war, die ihn als klassisch fesselte, so blieb doch seit dem Erscheinen seines Werkes unzerstörbar der Satz bestehen, daß auch die Griechen nicht in irgendwelcher, gleichsam der Geschichte entzogenen, rein dogmatischen Höhe idealer Vollkommenheit gelebt hätten — sondern, daß sie Menschen gewesen seien gleich uns. Gewiß mochte dabei eine enthusiastische Forschung, obwohl sie geschichtlichen Charakters war, noch tausend Unerreichbarkeiten finden und aus ihnen ein neues, gleichsam historisches Dogma des Hellenentums aufstellen — ein Dogma, das erst die Gegenwart ganz beseitigt hat —: immer blieben doch jetzt auch die Griechen menschlich nahe; und nicht mehr als Halbgötter drängten sie sich der vorwärts strebenden Dichtung auf, sondern als Helfer, deren Bedeutung man in kühnem Vergleich mit dem eigenen Wesen abwog.

Und auch an dieser Stelle hat Goethe die Summe dessen, was von diesem Ausgangspunkte aus im allgemeinen geschah, mit dem treffendsten Worte begleitet und in der kürzesten Schlußbemerkung zusammengezogen, hier, indem er die Frage aufwarf, „ob uns diese weiten Falten zu Gesicht stehn wie den Alten?", dort, indem er den Fundamentalsatz von der „absoluten Verschiedenheit des Modernen und des Antiken" fallen ließ.

Der Dichter und Denker aber, der aus der neuen Lage der Dinge tieferdringend am frühesten die Bedeutung der Antike, insbesondere des Hellenentums für seine Zeit feststellte, wie denn eben seine Lehren mit am meisten zur vollen Entwicklung dieser Lage beitrugen, war Herder.

Noch 1766 hatte Lessing auf die Autorität der Alten auch in Einzelfragen in einer Weise geschworen, der gegenüber, im Verlaufe der französischen Kultur, schon Boileaus Stellung zur Antike Selbständigkeit bedeutete; und noch später hat ihn seine Gelehrtennatur in der „Hamburgischen Dramaturgie" nicht selten nationale Kritik und restlose Rekonstruktion der Antike

beinahe verwechseln lassen. Wenige Jahre darauf dagegen, seit den „Kritischen Wäldern" von 1769, folgte eine Schrift Herders nach der anderen, in denen der Grund zu einer ganz anderen Auffassung der Antike gelegt wurde.

Herder ging von vornherein vom universalhistorischen Standpunkte aus. So hat er später in gleich lebhafter Anerkennung der Bedeutung der altorientalischen und griechischen Kultur äußern können[1]: „Wir nordischen Europäer wären noch Barbaren, wenn nicht ein gütiger Hauch des Schicksals uns wenigstens Blüten vom Geist dieser Völker herübergeweht hätte, um durch Einimpfung des schönen Zweiges in wilde Stämme mit der Zeit den unseren zu veredeln." Und in Erweiterung der hier nur den Mittelmeerkulturen geltenden Betrachtung schwang er sich früh zu dem Ideale einer allgemein menschlichen Kultur überhaupt auf: und Bildung zur Humanität ward ihm damit zum Grundinhalt aller Geschichte. Bildung zur Humanität aber kann nach ihm nur erreicht werden im freien Spiel menschlicher Kräfte: deutlich tritt hier der Grundton gleichsam alles Seelenlebens des Subjektivismus als für seine Anschauung bestimmend hervor, so wie ihn zuerst, nicht ohne Rauheit, doch deutlich die Stürmer und Dränger hatten vernehmen lassen. Wie aber das freie Spiel menschlicher Kräfte regeln? Denn ohne Regelung — das war der sittliche Fortschritt des Denkens gegenüber den Unbilden des Sturmes und Dranges — keine Kultur, keine Gesittung. In diesem Augenblick wandte Herder sein Angesicht rückwärts den älteren Völkern, den Erziehern seiner Nation von jeher zu: erkannte an, was die Deutschen ihnen verdankten, und reichte den Hellenen als den besten aller Lehrmeister zu Höherem die Palme. So kam er denn zu dem besonderen Ideal einer neuen Bildung: es ist das freie Spiel menschlicher Kräfte, zu erfassen am Ideal der Alten, vor allem der Hellenen: denn „aus den Werken der Griechen spricht der Dämon der Menschheit rein und verständlich zu uns".

[1] In den Ideen zur Philosophie der Gesch. der Menschheit VI, 2.

Deshalb sollen aber die Zeitgenossen keineswegs die Griechen nachahmen, wie es noch Winckelmann und Lessing, Geßner und Ernesti im Grunde gewollt hatten: nein, sie sollen nur mit ihrer Hilfe in den Schranken ihres eigenen nationalen Charakters zu werden suchen, was jene in denen des ihrigen geworden waren: vollendete Menschen.

Hinderte nun aber diese Auffassung, daß das Griechentum dennoch Gegenstand eines fast religiösen Kultes wurde? „Mit heiligem Ernste", schreibt Herder in späterer Zeit selber[1], „treten wir zum Olymp hinauf und sehen Götterformen im Menschengebilde: die Griechen theifizierten die Menschheit." Und selbst Goethe hat in seinen Greisenjahren, nach noch viel enthusiastischeren Äußerungen von Männern wie Wilhelm von Humboldt und Fichte, sich wohlüberlegt in dem Satze vernehmen lassen: „Wenn wir uns dem Altertum gegenüberstellen und es ernstlich in der Absicht anschauen, uns daran zu bilden, so gewinnen wir die Empfindung, als ob wir erst eigentlich zu Menschen würden." Wie mußte da erst der enthusiastische Schiller in Ekstase geraten, mit welchen Augen mußte er hinschauen auf das ach! auf ewig entschwundene Reich der Antike:

Näher war der Schöpfer dem Vergnügen,
Das im Busen des Geschöpfes floß.
Nennt der meinige sich dem Verstande?
Birgt ihn etwa der Gewölke Zelt?
Mühsam späh' ich im Ideenlande,
Fruchtlos in der Sinnenwelt.

Seine höchste Höhe erreichte der Kult der Antike während der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts eben im Zentrum des neuen Idealismus, in den Kreisen von Jena und Weimar: hier sog Goethe aus Nachwirkungen und Nachereignissen seiner italienischen Reise immer erneute Begeisterung für die Alten; hier schrieb Herder seine „Briefe zur Beförderung der Humanität"; hier dichtete Schiller „Die Künstler" und „Die Götter Griechenlands"; hier hat Hölderlin in seinem „Hyperion" (1794) die

[1] Briefe zur Beförderung der Humanität, 1793, VI, 66.

rührendste Klage vielleicht um das verlorene Griechentum, das geschwundene Menschheitsideal gesungen. Und als die beiden Schlegel im Jahre 1796 von Göttingen, wo sie unter Heyne studiert hatten, nach Jena kamen, begann die Romantik dem ihrer Ansicht nach alternden Klassizismus den Kult mit unentweihten Händen zu entnehmen: „Alles Antike ist genialisch; das ganze Altertum ist ein Genius, der einzige, den man ohne Übertreibung absolut groß, einzig und unerreichbar nennen darf.“ [1]

Dennoch fühlte man den nur qualitativen Abstand der eigenen von der antiken Welt. Und es ist wiederum vornehmlich Herders Verdienst, sein Verständnis zur Verwertung für die künstlerische, insbesondere dichterische Schöpfung am frühesten klarer begründet zu haben. Ihm erschienen Kunst und Leben der Griechen vor allem plastisch; ihr Horizont war seiner Auffassung nach zwar eng begrenzt, aber innerhalb derselben waren sie der Dinge Meister. Dabei stand ihnen im Mittelpunkte ihres Lebens das Diesseits: dies lebten sie voll: und so war ihr Dasein einem kostbaren Marmor gleich, der Bearbeitung zu schönster, herrlichster Form verlangte. Das moderne Leben dagegen ist nach Herder malerisch; unser Horizont reicht über dies Dasein hinaus ins neblicht Unendliche. Daher denn das rastlose, nie aufzuhören bestimmte Bestreben, unsere Grenzen über uns hinaus zu verrücken, uns die Ewigkeit in der Zeit schon zu verschaffen: und daraus das nie Abgerundete, nie Vollendete unseres Daseins: der wirkende Charakter, nicht das ruhende Kunstwerk.

Es sind die ersten Ansätze zu jener Unterscheidung zwischen Antik und Modern, denen später die allgemeineren Gegensätze Naiv und Sentimental entsprangen: worin denn zugleich ohne weiteres eine unbewußte Abgrenzung des neuen Idealismus gegenüber dem Naturalismus der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges lag sowie ein Bekenntnis dieses neuen Idealismus zur Naivität der Antike. Im übrigen aber sind diese

[1] Athenäum I, 2.

Gegensätze, fundamental wie sie waren für die Unterscheidung des primitiven Naturalismus und des primitiven Idealismus des subjektivistischen Zeitalters, in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts immer eingehender und tiefer bearbeitet worden: so von Goethe in den Sizilianischen Briefen (1787), von Schiller in den „Göttern Griechenlands" (1788) und in den Abhandlungen über naive und sentimentalische Dichtung (1795), auch von Schlegel in seiner „Poesie der Griechen und Römer" (1794—96). Aus alledem aber, wie aus der ständigen gesellschaftlichen Erörterung des Themas ergab sich denn schließlich eine Anschauung der Antike, wie sie für die reifsten Schöpfungen vor allem der gemeinsamen Zeit Schillers und Goethes mitbestimmend gewirkt hat.

Nun erschienen die Griechen, besonders in der idealisierten Form ihrer Kunstgebilde, als die Spiegelbilder der Welt; in ihnen konzentrierte sich der Typus der universalen Gesetze. Der „schöne Mensch", das Ideal der Zeit: unter Hellenen war er vor Zeiten Wirklichkeit geworden. Hier hatte man den Traum des Lebens in herrlichster Heiterkeit geträumt. Hier war, vermöge der wirtschaftlichen Folgen der Sklavenhaltung, allein volle geistige Individualität erreicht worden; hier hatte es nicht die grobe Mechanik des modernen sozialen Gefüges gegeben, die jeden in einen einseitigen Beruf preßt. Hier war darum Staat und Kirche so wenig auseinandergerissen gewesen wie Gesetz und Sitte; hier hatten Mittel und Zweck, Genuß und Arbeit, Anstrengung und Lohn im richtigen Verhältnis gestanden: hier herrschte einstmals die Harmonie der Dinge. Und dieser Zustand war nicht mühsam erreicht und nicht sorgenvoll erhalten worden: man kann ihn nicht werden sehen: ein Geschenk der Götter, ein Wunder, ein Ideal der Ideale war er aus dem Wogen des geschichtlichen Universums emporgetaucht.

Aber nach den Griechen war dann eine Spaltung eingetreten in der Durchbildung der menschlichen Kräfte: und Intuition und Verstand, egoistische und altruistische Gefühle hatten sich unter Verlusten an Höhe der Intuition und Innigkeit des

Altruismus gesondert. Freilich die Trennung war notwendig: sie war, wenigstens nach Schiller, ein Werkzeug der Verfeinerung unseres Geschlechtes.

Doch soll nun der bittere Zustand dieses Antagonismus auf ewig währen? Nimmermehr! Jetzt eben nahen die dreimal seligen Zeiten, da die Ganzheit der Menschennatur, wie sie früher naiv bestand, bewußt wiederhergestellt werden soll in harmonischer Absicht: denn die Entwicklung des Klassizismus der Gegenwart bedeutet die erneute Zusammenfügung der getrennten Kräfte durch das Band des Schönen.

Dies neue Zeitalter aber, eine Vollendung des bisherigen Ganges der Geschichte, wird von den Deutschen, von den Dichtern und Denkern unserer Nation heraufgeführt werden. Denn der deutsche Geist allein ist universal, auf Verbindung gerichtet, ein Geist der Gesetzmäßigkeit und des versöhnenden Ausgleichs, und eben darum berufen zur Schöpfung einer Kultur, die alles vereinigen soll, was da groß war, groß ist und groß sein wird auf Erden.

Es war eine außerordentliche Konzeption. Man war sich bewußt, daß mit ihrer Erfüllung die Führung der europäischen Kultur von den Franzosen auf die Deutschen übergehen müsse; und die Dioskuren von Weimar erschienen den Adepten dieser Lehre als prometheische Gestalten, vom Schicksal dazu geboren, das neue Feuer vom Himmel herab zu holen.

Und wer wollte leugnen, daß diese Gesamtanschauung dennoch ein gewaltiges Teil nahender geschichtlicher Wirklichkeit predigte? Oder hat nicht diese Zeit, wenn auch nicht vornehmlich mit Hilfe der Antike, so um so mehr aus sich heraus geistig die Welt erobert — ja fährt noch heute fort, sie zu erobern? Und hat nicht diese großartige Konzeption Menschen erzogen, die sich, indem sie sich ihrer Zucht unterwarfen, dem Ideale des modernen Menschen wunderbar näherten? Gewiß: es waren nur die kleinen Kreise von Jena und Weimar, die hier zunächst in Betracht kamen; und wir werden sehen, in welch wunderlichem und doch wiederum anziehendem Gegensatze die Kleinheit ihrer Umgebung zu ihren Absichten stand. Aber wie

erscheinen sie innerlich gefestigt. Wo treffen wir in der deutschen und außerdeutschen Geschichte sonst diese vornehme Marmorruhe eines Goethe oder eines Wilhelm von Humboldt, wo jene Stimmung edler Versöhntheit Schillers mit einem persönlichen Schicksal, das den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt, wo die klassische Selbstbewußtheit, die die Welt mikrokosmisch beherrscht, indem sie sie mit freien Sinnen betrachtet? — Es ist eine Zeit und ein Zustand der Dinge, die sich als ein unzerstörbar heiliger Jugendbrunnen der Nation erwiesen haben nun schon durch mehr als ein Jahrhundert unserer Geschichte.

4. Gedenkt man Jenas oder Weimars in den Zeiten Schillers und Goethes, so möchte man wohl mit dem Propheten ausrufen: „Und du Bethlehem Ephrata, die du klein bist unter den Tausenden in Juda." Und doch! Land und Leute Thüringens waren der Offenbarungen nicht unwert, die ihnen wurden.

Wer heute von Berlin und den Kolonialgebieten rechts der Elbe den alten Heerweg nach den zentralen Gegenden des deutschen Mutterlandes über das alte Durchgangstor des Hörseltales bei Eisenach nimmt, der wird sich jenseits von Halle zum erstenmal auf besonderem Boden fühlen. Es ist der eigenartige Reiz des Saaletales um Naumburg, da wo sich die Unstrut in den größeren Fluß ergießt, daß es dem von Osten Kommenden zum erstenmal die volle Kultur des alten deutschen Mutterlandes vermittelt. Schon um Weißenfels grüßen die ersten Weinberge; dann taucht hoch oben am Rande des Saaltales, in dessen Tiefen sich die Straße senkt, Goseck auf, der alte Sitz der sächsischen Pfalzgrafen, die Geburtsstätte einst Erzbischof Adalberts von Bremen; darauf naht von Süden her die stolze Turmgruppe des Naumburger Domes und winken aus Norden die weiten Mauern der Neuenburg oberhalb Freiburgs, der alten Residenz der Thüringer Landgrafen, auf der Heinrich von Veldeke sang; es folgt mit Schulpforta eine erste, in behaglicher Breite hingestreckte Klosteranlage; und die Fels-

zacken jenseits von Kösen tragen in Rudelsburg und Saaleck Sitz und Türme eines weiland ritterlichen Ministerialen- und eines freien Herrengeschlechts: alle großen Erscheinungen unserer alten Kultur drängen sich hier gleichsam in ersten Musterbeispielen zusammen: hier geboten Fürsten und Adel, hier segneten Bischof und Abt; hier mühten sich Jäger und Fischer und freier Bauersmann; und in Naumburg hielt der Deutsche Kaufmann lange Zeit hindurch die östlichste seiner nationalen Messen.

Westlich aber von diesen klassischen Stätten, die die letzte volle Kultursiedlung des Hermundurenstammes nach Osten zu umfassen, gabelt sich alsbald, mit einer Wendung der Saale zur Kammhöhe des Thüringerwaldes hin, der Weg: — und in kurzer Frist gelangt heute der Reisende südwärts nach Jena, westwärts nach Weimar, in die Hochburgen der geistigen Bewegung um die Wende des 18. Jahrhunderts.

Was hat doch dies Thüringerland, teils durchaus selbsttätig, teils wenigstens als Schauplatz — und läßt sich beides streng trennen? — für die Deutsche Welt und die Menschheit durch den Lauf seiner geschichtlich erhellten Jahrhunderte bedeutet! Lebendig und höchster geistiger Aufnahme fähig, schöpferisch im Aneignen wie im Finden ist der Stamm des Landes auf den Höhen menschlichen Schaffens mehr als einmal der Führer Deutschlands gewesen, während er politisch von jeher schwach und fremder Herrschaft ausgesetzt blieb. Unzertrennlich haftet an seinen westlichsten Gebieten, an dem Bereiche der Wartburg, die Erinnerung an die Entwicklung einer ersten deutschen Laienbildung in Ritterleben und Minnesang: Gestalten tauchen auf wie die der heiligen Elisabeth und Landgraf Hermanns, des Tannhäusers und Walthers von der Vogelweide: greifbare Sagenwelt und phantastische Wirklichkeit. Dann hat, einige Jahrhunderte später, im äußersten Osten des Thüringer Kolonialgebietes Luther, der Sproß eines Bauerngeschlechtes, das fast unter dem Schatten der Wartburg traufte und flammte, eben diese Welt — und nicht bloß für Deutschland — aus den Angeln gehoben. Und nun folgte alledem

inmitten des uralten Siedlungsgebietes, da, wo sich das reine Thüringen am weitesten vorschiebt gegen die kolonialen, slawengemischten Gegenden des Ostens, ein neuer Aufschwung, und Wartburg und Wittenberg wurden abgelöst durch Jena und Weimar.

Beide Orte waren in der klassischen Zeit ihrer Geschichte äußerlich unscheinbar. Weimar hat es heute auf etwa 30000 Einwohner gebracht; zur Zeit von Goethes Tode mag es etwa ein Drittel davon gehabt haben, und mehr als ein halbes Jahrhundert früher, da Goethe dem Rufe des jungen Karl August folgte, die Hälfte dieses Drittels. Im ganzen war es eine Ackerbürgerstadt, ja fast ein Dorf ohne Vergangenheit, wie denn noch bis vor kurzem Scheunen inmitten der erweiterten Stadt lagen; und neben den kleinen Häuschen der Bürger, die sich fast nur am Markte zur Wohlhabenheit einiger Giebelhäuser aus Renaissancezeiten hoben, stand ziemlich unvermittelt fürstliche Residenz und fürstliche Regierung. Aber auch sie trugen noch deutliche Spuren der Herkunft aus agrarischem Zustand, und noch heute erinnert eine Vorwerksgasse kleinbürgerlichen Charakters in der Nähe des Schlosses an die Zeiten, da die Herren des Landes auf einer bloßen Burg jenseits der Ilm horsteten und in der Talsohle, in städtischem Bereiche, äußerlich sichtbar durch wenig mehr als ein Landgut vertreten waren.

Und wird dieser Eindruck durch die besonderen Reste der klassischen Zeit so gänzlich abgeschwächt? Goethe hat, dem Hofadel gleich, schließlich in einem stattlichen Hofe des 18. Jahrhunderts gehaust: aber der Hauptschmuck dieses Heims war doch ein großer Garten mit weitem Blick auf anschließende Auen: wie nicht minder Schiller, in einem behaglichen großen Ackerbürgerhause untergebracht, sich eines geräumigen Gartens zur Arbeit im Freien erfreute. Und auch das Leben des Hofes verlief vornehmlich in Wald und Feld; nur dürftig spiegelt sich sogar die der fête champêtre doch nicht völlig abgeneigte Kunst des Rokokos in jenen Räumen etwa des Wittumspalais wider, in denen die Herzogin-Mutter Anna Amalia wohnte und

die Heroen der großen Zeit zu Scherz und Ernst empfing, vergleicht man sie etwa mit der Pracht, in der Anna Amalias Schwager, der Große Friedrich, sein Potsdamer Sanssouci erbaut hatte. Nicht eine städtische Kultur erscheint somit in und durch Weimar dem Lande einverleibt, um es mit ihren feineren Reizen zu durchdringen: das Land war es vielmehr, die große Mutter alles Freien und Gewaltigen, das in Weimar noch in vollen Zügen sprach; und ihm unmittelbar entsprang jener Eindruck der Einheit von Geist und Natur, aus dem Herder wie vornehmlich Goethe schufen.

Demgegenüber mochte Jena wohl als der bei weitem kultiviertere Ort erscheinen. Die Zeiten, da es bloß Ackerstadt gewesen war, lagen hinter ihm. Gewiß hatten die Bürger des Mittelalters in diesem herrlichen Winkel des Saaletales tapfer gerodet; die kahlen Kalkrücken der Umgebung, jetzt so wesentlich für die eigentümliche Schönheit des Ortes, trugen einst Wald und nach diesem Weinberge; und noch heute bezeichnen Steine mit eingemeißelter Traube die Grenzen der städtischen Flur. Aber schon seit dem 16. Jahrhundert war der Stadt ein neues Element einverleibt worden: die Universität. Sie blühte nur langsam empor; sie war ein Raub der geistig verheerenden Jahre lutherischer Polemik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie der äußeren Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges; sie war von Anbeginn schlecht dotiert: gleichwohl hob sie den Charakter des Ortes. Während in dem kleinen Bezirke des alten Weimars nur wenige Häuser begegneten, die auf rein städtischen Beruf schließen ließen, während die Straßen dort bei aller Kleinräumigkeit des Ganzen behaglich breit waren, machte Altjena in dem engen Beringe seines ursprünglichen Umfanges einen anderen Eindruck: schmale Straßen, dicht aneinandergedrängte Häuser, drei Stockwerke und darüber: das Gehäuse einer Bevölkerung, die vielfach zur Miete wohnte und handwerklicher wie geistiger Beschäftigung nachging. Und schon früh hatte dieser alte Umfang der Stadt nicht mehr genügt: man war über Wall und Graben ins Freie gezogen, Vorstadthäuser mit Hof und Garten waren entstanden neben

mancher Hütte der Armut; Professoren und Beamte, Adel und wohlhabendes Bürgertum hatten sich ausgebaut.

Aber ein Erdgeruch verblieb trotzdem auch Jena. Zur Blüte gelangte an der Universität vor allem die Theologie; die Hochschule galt allezeit als Hochburg des Luthertums; die am wenigsten städtische Wissenschaft gleichsam siegte. Und nicht minder wies das Leben und Treiben der Studentenschaft in dieser Richtung. Vor allem im 18. Jahrhundert war der Gegensatz zu dem städtischen Wesen der benachbarten Leipziger Studenten ausgeprägt; dem Rokokogetue und Stutzertum der Leipziger petits maîtres stellte sich in Jena rohe Urwüchsigkeit und sittlich unzersetztes Naturburschentum gegenüber.

Was war es da, das die kleinen Städte an Ilm und Saale befähigte, Schauplätze jener großen Bewegung zu werden, die ihrem Dasein noch heute den Stempel gibt, wie etwa im heutigen Wittenberg die Person Luthers noch leibhaftig umgeht? War es nur die Eigenschaft, daß sie gleichsam tabula rasa waren am günstigen Orte, inmitten der Seele eines geistig stets erregten Stammes, im Herzen Deutschlands? Wer Wald und Feld von der Ilm zur Saale durchstreift, wird doch anders empfinden. Hier, in dieser milden Luft, weitab noch heute von bestimmterem städtischen Wesen, fern dem „Hauch der Grüfte", in einer Landschaft, die doch schon der Kultur langer Jahrhunderte unterworfen war, die nichts Drohendes mehr hatte, wie für die Zeiten Schillers und Goethes noch die Alpen und selbst noch die letzten Höhen des deutschen Mittelgebirgs: hier konnten unter günstigen Umständen die Keime gerade eines frühsubjektivistischen Idealismus mit seinem milden Natursinn, mit seinem bewußten Leben in Geist und Natur zugleich zu reichster Blüte gelangen.

Unter günstigen Umständen! Aber eben diese traten mit der Entwicklung des neuen Idealismus ein. Die Periode der Empfindsamkeit, anfangs, wie fast jede Regung neuen seelischen Daseins, nur Lebensform kleiner, geistig besonders fortgeschrittener Kreise, hatte sich bis zu den siebziger Jahren die breite Masse der Gebildeten erobert — die Aufnahme von

„Werthers Leiden" allein schon bewies es — und hatte auch in den folgenden Jahrzehnten noch als die eigentliche seelische Haltung der großen Menge geistig Interessierter gelten können: nur so erklärt sich das Forthallen des Empfindsamen in den Dramen Schillers aus den achtziger Jahren: Amalia, Leonore, Luise: nur so die große Beliebtheit der Romane Jean Pauls — und der Dramen Kotzebues. Auf dieser breiten Grundlage hatte dann schon Sturm und Drang viel weniger ausgedehnte Kreise wirklich ergriffen: zu deutlich trat seine Exzentrizität zutage, und niemals ist eigentlich ihm gegenüber die Kritik verstummt. Sollte nun der neue, aus den Naturalismen von Empfindsamkeit und Sturm und Drang herauswachsende Idealismus schon früh eine breite soziale Basis zu erwerben geeignet gewesen sein? Schon von Natur war er aristokratisch; erzieherisch war ferner sein Verhalten gegenüber der Nation; — dazu kam, daß ihm von den Zeitgenossen im Grunde ganz nur folgen konnte, wer Empfindsamkeit und Sturm und Drang so innerlich mit erlebt hatte, wie seine Helden selbst —: und da hätte er alsbald weite Kreise erfassen sollen? Selbst die Zahl der Personen, die ihn schöpferisch vertraten, war gering, eigentlich nur der Kreis der Männer von Weimar und Jena: aber freilich in ihm die Dioskuren!

Indem aber so die Dichter und Denker des Idealismus wie krönende Gestalten auf einsamer Höhe und auf sozial gleichsam schmalerer Basis über Empfindsamkeit und Sturm und Drang thronten, waren sie frei von der Notwendigkeit, selbst als Dramatiker an ein großes Publikum gefesselt zu sein, durften sie die deutschen Großstädte meiden, bedurften sie am wenigsten der besonderen Luft einer nationalen Hauptstadt. Und indem sie an Zahl gering waren, war es möglich, sie unter günstigen Umständen selbst räumlich zu vereinigen.

Diese seltene Gunst der Lage intuitiv ausgenutzt zu haben, ist das Verdienst Karl Augusts von Weimar und seiner Mutter Anna Amalia. In einer Zeit, da deutsche Fürsten die Ehre des Herrschens noch mit dem Verkaufe von Untertanen an die Raufluft fremder Staaten beflecken konnten, um den Er-

werb in Freudenfesten zu verpuffen, deren Schmach ihrer Vergänglichkeit gleichkam, hat der kräftige Thüringer Fürst, dem ein kleines Land nur kärgliches Einkommen abwarf, es unter der Führung seiner Mutter in Jugendmut und Mannesfrische verstanden, das Seine getreulich zusammenzuhalten und die geringen Überschüsse höchsten Zwecken dienstbar zu machen. Und so lächelte der deutschen Kunst denn doch des Mediceers Güte! Wenn aber in Florenz fürstliche Kaufleute mit stärksten materiellen Mitteln kostbarste Denkmäler der Baukunst, der Malerei und der Plastik erst hervorriefen, so war es eine erwachsene und in sich schon selbständige Dichtkunst, die in Weimar Pflege fand. Und darum hat sie, wie des Gerechten Andenken in Segen bleibt, segenspendend an dem Orte, da sie Zuflucht fand, fortgewirkt auf das Land und auf das Geschlecht der Weimarer Fürsten bis heute.

Anna Amalia, aus dem alten Mäcenatenstamm der braunschweigischen Welfen, hatte im Jahre 1758, erst neunzehnjährig, nach dem Tode ihres Gemahls das kleine Staatswesen in elendem Zustande überkommen: und so blieb ihr als doppelte Lebensaufgabe die Hebung der öffentlichen Verhältnisse zu neuem Wohlergehen und die Erziehung ihrer beiden Söhne Karl August und Konstantin zu tüchtigen Fürsten. Sie erfüllte diese Pflichten mit Energie und Umsicht. Aber sie tat noch mehr: wenn persönlich auch eher dem Sinnenfälligen feinerer Kultur und daher insbesondere der Musik und der Malerei zugeneigt, begriff sie doch die Bedeutung geistigen Lebens für ihr Land überhaupt und begann die vorhandenen Anfänge in sorglichem Ausbau zu pflegen. Es gehörte in diesen Zusammenhang, wenn sie im Jahre 1772 Wieland als Mentor ihrer Söhne nach Weimar berief.

Im Jahre 1775 wurde Karl August mündig. Er bildete sich seinem ganzen Wesen nach zunächst zum Krieger und Fürsten, und in beiderlei Hinsicht konnte er im hohen Alter nicht ohne innere Berechtigung von sich sagen: et militavi non sine gloria. Literarischen Bestrebungen stand er an sich nicht so nahe, und für philosophische Erörterungen mochte man

ihm den Sinn selbst völlig absprechen. Aber er besaß ein höchst entwickeltes Gegenwartsverständnis, das ihm nahelegte, von welcher Bedeutung die persönliche Verbindung mit den höchsten Trägern des neuen deutschen Lebens für ihn, sein Land und seinen Hof sein konnte; und er brauchte die Berufung dieser Träger auch in seine nächste Nähe nicht zu scheuen, da er begabt war und gewandt in der Aussprache von gut Gedachtem und fein Empfundenem.

Es sind die Eigenschaften, die den fürstlichen Mäcen der Dichtung vielleicht besser ausmachen als eine unmittelbar schöpferische oder stark reproduktive Begabung selbst.

Schon kurz nach seiner Thronbesteigung gelang es Karl August, Goethe und durch Goethe Herder zu gewinnen; früh schon knüpfte er auch Beziehungen zu Schiller. Schiller wurde 1789 Professor in Jena; Ende 1799, nach dem Weggange vieler lieben Freunde, zugleich dem Bedürfnisse näheren Verkehrs mit Goethe folgend, ist er nach Weimar gezogen.

Welche Verknüpfung von Kräften, wenn auch nur auf wenige Jahre, bis zum Tode Herders im Jahre 1803 und Schillers im Jahre 1805! Zwar Herders Charakter versagte für die Heiterkeit täglichen Gedankenaustauschs; einer jener in sich zwiespältigen ostpreußischen Charaktere, nicht ohne Eifersucht auf Ebenbürtige und Stärkere, hat er schon früh auf sich das bittere Wort gemünzt: „Mein Frühling schleicht ungenossen vorüber; meine Früchte waren zu frühreif und unzeitig.“ Was aber haben auch nur die Dioskuren für Weimar und die Welt bedeutet!

Goethe war sechsundzwanzigjährig, als er nach Weimar kam. Aber reiche Erfahrungen lagen hinter ihm. Kurz nach dem Erscheinen des „Messias“, im Jahre 1749 geboren, hatte er vom ersten Tage gleichsam seines Daseins an, ein echtes Sonntagskind, den Moment erlebt, in dem ein neues Zeitalter heraufzog. Es war ein Umstand, der seinem Charakter jene besondere Mischung des Konservativ-Fortschrittlichen anerzog, die Vorbedingung großer geistiger Wirkungen ist: er ist Patriziersohn und Literat gewesen, wie Luther Bauernsproß

und religiöser Agitator, Bismarck Junker und moderner Parteimann: die bittersüße Tragik großer Übergänge hat auch sein Leben mit scharfem Geschmacke gewürzt. Aber seine Jugend war sonnig und seine frühe Jünglingszeit gar ausgelassen gewesen: in Leipzig hatte er nicht bloß Rokokoluft bis zum Erlernen zierlichen Schreibens und reinlichen Radierens geatmet, er hatte auch frivole Gedichte gemacht, und Liebschaften hatten über sehnsüchtige Melancholie bis zu Ausschweifungen geführt, die ein Blutsturz beendete. Dann waren ein paar Jahre der Frankfurter „Verbannung" (1768—1770) gefolgt

so launisch, wie ein Kind, das zahnt:

Jahre stiller Sehnsucht nach der Leipziger Grazie Oesers, und doch noch viel mehr Jahre ewiger Grübelei und unstetig gläubigen Sichstreckens nach vorwärts: bis ein erneuter Studienaufenthalt außerhalb der Vaterstadt die Lösung brachte. Die wenigen Monate des Straßburger Lebens bedeuten im Leben Goethes viel: ein „übermütiger Lord", noch immer nicht innerlich fest, weil innerlich unerzogen, war er in die alte deutsche Stadt gezogen: da traf er in Herder zum erstenmal jemand, der ihn noch überragte und ihm auch zeigte, daß er überlegen war; da griff ihm zum erstenmal die Liebe, die wirkliche Liebe, ins Herz. Er ward frei von Mystizismus und doch ehrfürchtig; er ward seiner Geliebten untreu und litt doch unter dieser Untreue vielleicht mehr als sie: er wurde ernst. Und als er nach Frankfurt heimkehrte, da mochte er wohl manchem wunderlich erscheinen, wenn er eine glühende Sinnlichkeit in unstetem Wandern zwischen Berg und Tal löschte, wenn er an fremdem Tische aß und Windsbraut und Hagelsturm zu Gespielen nahm: aber er war seiner Bestimmung sicher:

Den du nicht verlässest, Genius,
Wirst ihn heben über'n Schlammpfad
Mit den Feuerflügeln.

Zwar nahte noch eine letzte Prüfung: der kurze Aufenthalt in Wetzlar, die Liebestollheit mit Lotte und Lebens-

überdruß bis zum ernstlichen Gedanken an Selbstmord: aber schon aus diesen Ereignissen heraus erwuchs schöpferischer Drang und Zug zu einer Beichte in positivem Sinne: mit „Werthers Leiden" legte der Dichter ab, was an ihm sentimental-sterblich war; und mit diesem Bekenntnis wie der ernsten Arbeit am „Götz", in der Entwurf auf Entwurf und Ausführung auf Ausführung zerstört wurde, erwies er sich der Nation zum erstenmal als der Dichter der Zukunft.

Gewiß: in diesem vulkanischen Innern gärte es noch. Wo waren die Zeiten sehnsüchtigen Hinschmelzens über Ossian, üppig-frivoler Freude am gelehrten Griechentume Wielands jetzt geblieben? Hinweg mit den alten Göttern! Die Farce Satyros verspottet Rousseaus gemachte Natur und sogar den gern bevormundenden Herder; „Götter, Helden und Wieland" räumen mit dem hellenischen Rokoko auf, das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" ironisiert die ganze ablaufende Epoche. Aber war schon reif, was nun Neues erstand in diesem ewig gebärenden Herzen? Wohl mochte der junge Mann, der als Knabe der Sonne einst fromme Räucheropfer durch ein keusches Brennglas entzündet hatte, den Ewigen in neuen Formen an der Hand Spinozas suchen, mochte er flehen:

Schaff, das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende:

die Götter blieben verhüllt; Stückwerk war sein Schaffen, wenn auch von herrlichster Art; und von den großen Entwürfen dieser Zeit ist nur der „Faust" später Vollendung entgegengereift.

Inzwischen kam die Berufung nach Weimar.

Der alte Rat Goethe fürchtete, der steif französische Hofton des neuen Aufenthalts könne dem Charakter seines Sohnes schaden. Der Sohn aber hatte einstmals von Straßburg geschrieben: „Mein Leben ist wie man im Schlitten fährt, flüchtig und klingelnd, aber ebensowenig fürs Herz, als es für Auge und Ohren viel ist"; und er wiederholte jetzt dasselbe Bild zur Kennzeichnung seines Daseins im neuen Aufenthalt. Indes nur

die ersten Jahre waren toll. Der Herzog war noch blutjung, er brauchte eine Gärungszeit, und wenn je ein Most sich absurd gebärdet hat, so war es dieser. Es waren zugleich die Zeiten, in denen Goethe sich in Thüringen befestigte, indem er Land und Leute bis aufs Mark kennen lernte und des Herzogs Herz gewann. Denn diesem war er, was Wieland vorher gewesen war, in tausendfach verstärkter Art: Mentor und Bildner und Freund. Und gewann er nicht auch selber in dieser Lage? Wer erziehen will, muß sich selbst zügeln und gezügelt haben; mehr als je war für Goethe die ständig angestrebte Selbstbeherrschung auch Selbsterrettung. So beruhigte sich das Leben an dem kleinen Hofe, und Goethe wurde sein nützliches, ja bald sein bedeutendes Mitglied, indem er, zum Geheimen Rat und schließlich zum Kammerpräsidenten ernannt, den größeren und schwierigeren Teil der Landesverwaltung übernahm. Dabei erschien ihm auch aus dem Aktenstaub und vergilbten Papieren das Leben schließlich doch in breiterer, klarerer Gestalt. Die technischen Zweige des Amtes verlangten Einarbeitung; und Berg und Tal und Wald und Feld entfesselten unter dem Gesichtspunkte des Nutzbaren neue Interessen; vor allem der alte naturwissenschaftliche Sinn des Dichters sog aus ihnen gesunde Nahrung.

Was aber Goethes Bildung in dieser Zeit vollendete, was ihn endgültig aus den Nebeln eines jugendlichen Naturalismus emporhob in reinere, ideale Sphären, das war eine edle Frau:

Sie leuchtet mir freundlich und treu,
Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
Ewige Sterne scheinen.

Wir haben eine klassische Schilderung der Frau von Stein aus dem Ende der Zeit, da sie Goethen alles gewesen war. Schiller lernte sie in einer adligen Gesellschaft unter allerlei „flachen Kreaturen“ kennen. Sie erschien ihm als „die beste unter allen, eine wahrhaftig eigene, interessante Person“. „Schön kann sie nie gewesen sein; aber ihr Gefühl hat einen sanften Ernst und eine ganz eigene Offenheit. Ein gesunder Verstand, Gefühl und Wahrheit liegt in ihrem Wesen.“

Das war die Frau, die an Goethe das Wunder vollbrachte, ihn in höchster Entwicklungszeit noch, ungewollt und unbewußt, zu leiten. Es lag in Goethes Charakter, sich niemals ganz hinzugeben; er beherrschte, ja er beobachtete sich selbst im höchsten Affekt: das ist der tiefste Untergrund seiner Dichtung. Es war eine insofern für den Dichter tragische Eigenschaft, als sie ihm jede Leidenschaft, namentlich zu Frauen, binnen kurzem rationalisierte und damit schal machte; war die Höhe des Affekts erreicht, so überwog die anschauliche Kraft in ihm; er zog sich zurück und er bereute. Die Unsumme seiner Liebschaften, sein ewiges Glück und Unglück, erklärt sich so. Frau von Stein aber fesselte ihn, hielt ihn ohne jede Frauenkunst fest durch mehr als ein Jahrzehnt und entwich auch später niemals der Sphäre seiner Verehrung. Welche Summe von Eigenschaften der Geliebten und welche Fähigkeit imaginativer Umbildung des Charakters dieser Geliebten beim Dichter gehörten unter diesen Umständen dazu, diese einzige Wirkung hervorzubringen! Goethe kam sich vor, als hätte er seit unvordenklichen Zeiten schon mit ihr zusammengelebt, als wäre er von Anbeginn ein Erzeugnis ihrer Erziehung:

Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt,
Konntest mich mit einem Blicke lesen,
Den so schwer ein menschlich Aug' durchdringt.

Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf.

Es war die Erziehung zugleich zu einer neuen, höheren Dichtung: 1776 taucht die Idee der „Iphigenie" auf, 1777 wird „Wilhelm Meister" angefangen, 1778 „Egmont" nach veränderten Gesichtspunkten weiter bearbeitet, 1780 „Tasso" begonnen.

Dann freilich — stockt die Arbeit. Es mochte sein, daß die vermehrte Tätigkeit im Amte den Dichter beeinträchtigte. Aber es war mehr. Auch der Mensch begann zu leiden. Die Ursachen dieser Wandlung sind zahlreich: der Herzog wurde

mit den Jahren selbständiger, der Hof, soweit er aus dem Thüringer Adel bestand, gegen den Frankfurter Patriziersohn trotz dessen Nobilitierung schwieriger; die Kleinheit der ganzen Verhältnisse konnte dem nicht verborgen bleiben, der in dem Gebiete des deutschen Vaters der Flüsse, am verkehrsreichen Rhein und Main erwachsen war. Erwägt man aber, daß sich Goethe dem zunehmenden Mißmut durch die italienische Reise entzog, so mag für den Dichter ein Letztes, Höchstes hinzugekommen sein. Frauensinn erzog ihn zum Klassizismus: konnte dieser aber um 1780 voll erlebt werden ohne Ein-, ja Untertauchen in jener Welt der Antike, die im Lande der Myrten und Orangen noch fortzuleben schien? Wiederholt schon hatte Goethe Italien aufsuchen wollen, das Land, dem sein Vater die einzigen Erinnerungen verdankte, die ihn begeisterten: jetzt hob er sich jählings von dannen und vollzog wie in einer Nottaufe jenen Bund mit der Antike, der für den ferneren Verlauf unserer nationalen Dichtung so bedeutsam geworden ist.

Aber war er nicht auch hierin nur repräsentativ? War nicht das ganze deutsche Seelenleben reif für einen tiefsten Einfluß der Alten, hat nicht auch Herder, ja schon Lessing das Land der Griechen mit der Seele gesucht?

Goethe hatte in Deutschland nicht eben viel von der antiken Kunst gesehen: Frankfurt hatte ihm nichts geboten, Leipzig einige Abgüsse, Dresden weiteres, das Meiste noch Mannheim. Besser kannte er die antike Dichtung. Mit welch innigem Gefühl hatte er Homer studiert, noch ehe Vossens Übersetzung vorlag, wie war ihm zur Frankfurter Prometheuszeit Pindar ins Ohr gefallen; wie wurden ihm in Weimarer Tagen die griechischen Tragiker vertraut! Gleichwohl war seine Gesamtkenntnis, geschweige denn seine Anschauung bisher gering. Und nun übergoß es ihn in Italien mit Strömen von Begeisterung, Gnade und Wiedergeburt! Mit frommer Erwartung hatte er am Gardasee Einzug gehalten, wo ihm südliche Winde schon letzte Verse Vergils, letzte Strophen Properzens entgegentrugen. Und dann war er staunend des

unbedingten Weges gezogen zur Weltstadt des Abendlandes und westlichen Mittelmeeres, nach Rom. Und alsbald glaubte er in Rom das Geheimnis der griechischen Kunst zu entdecken: das Verfahren nach den Gesetzen, nach denen die Natur bildet; das Betonen des natürlich Notwendigen, daher selbstverständlich Großen, ja Göttlichen. Und indem er eingeweiht wurde, überkam ihn das Gefühl des Adepten, die „Gemessenheit des Sinnes“: und indem ihn gleichzeitige Naturbeobachtungen den lange gesuchten Schlüssel zur Entfaltung zunächst der Pflanzenwelt und die erhaltene Lösung als allen Problemen der Kunst parallel laufend finden ließen, vollendete sich die Totalität seines Daseins. Er war jetzt in Großgriechenland; mit noch ganz anderer Gewalt als römische Dinge ergriffen ihn die Ruinen Pästums in ihrer erhabenen Einsamkeit; mit dem Meere und den Bergen Siziliens lebte die Odyssee in ihm auf: — und erneut nach Rom zurück-, ja er durfte sagen heimkehrend, war er ein Glücklicher.

„Ich bin wirklich umgeboren und erneuert und ausgefüllt. Ich fühle, daß sich die Summe meiner Kräfte zusammenschließt.“ „In der Kunst muß ich es so weit bringen, daß alles anschauende Kenntnis werde, nichts Tradition und Name bleibe, und ich zwing' es in diesem halben Jahre; auch ist es nirgends als in Rom zu zwingen.“

Das ist der Sinn, in dem die antike Natur in Goethe siegte. „Iphigenie“, „Tasso“, „Egmont“ erhielten jetzt ihre reife Form; in fortwährendem Zeugen hat diese antike Natur die „Römischen Elegien“, hat „Alexis und Dora“, hat die Homeridendichtung „Hermann und Dorothea“ geschaffen.

Wir halten hier inne. Eine neue Entwicklungsstufe der deutschen Dichtung ist erreicht; der Klassizismus feiert sein früheſtes und vielleicht schönstes Erntefest. War hier Goethe vor allen, ja fast allein Säemann und Schnitter zugleich und fielen seine Garben voll in allen Bereichen der Dichtung, so lassen doch die Dramen am besten ermessen, was gewonnen war. Denn das Drama ist nun einmal die bezeichnende Dichtung des Subjektivismus; und mit Recht konnten schon die Früh-

romantiker aus ihrer Zeit heraus fragen, ob nicht die Poesie auch deswegen die höchste und würdigste aller Künste sein solle, weil nur in ihr das Drama möglich sei.

In der Geschichte des Dramas aber, wir wissen es schon, geht die wesentliche und entscheidende Frage nicht auf Art und Abhängigkeit des Stoffes und verwandte Dinge, sondern auf den Entfaltungsvorgang der Form. Goethe hat einmal gemeint, das Was des Kunstwerks interessiere die Menschen mehr als das Wie; und er hat recht gehabt. Wenn er aber in einem anderen Satze klagt: „Die Frage: woher hat's der Dichter, geht auch nur aufs Was; vom Wie erfährt dabei niemand etwas": so soll unsere Erzählung sich des unausgesprochenen Vorwurfes, der in diesen Worten liegt, nicht schuldig machen: eben das Wie der Änderungen und des Umschwungs zu ergründen, ist ihre Aufgabe.

Was den Klassizismus kennzeichnet, ist vor allem die Tatsache, daß er sich nicht mehr, gleich dem Naturalismus der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges, an die Umwelt verliert. Sicherlich ist man sich, und an erster Stelle eben Goethe, der allgemeinen Abhängigkeit von der Umwelt bewußt. Aber man ist in dieser Anschauung mündig geworden und sucht nun diese Umwelt eben aus ihrer genaueren Kenntnis heraus zu beherrschen. Eine tiefgehende, weise Bewußtheit der Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grade, und die freie Indienststellung dieser Bewußtheit für alle Zwecke der Kunst kennzeichnet die Epoche.

Im Drama hatte das zur Folge, daß man bewußt nicht so sehr an Handlungen und Ereignissen, als an Motivationen und Erlebnissen als deren tieferem Untergrunde Anteil nahm. War im früheren Drama leibliches Sterben der bezeichnendste Ausdruck der Katastrophe gewesen, so hielt Goethe davon nicht mehr viel; der Verfasser von „Werthers Leiden" kannte andere Qualen und nahm an dem Rohen eines körperlichen Ausgangs sogar Anstoß.

Braucht noch gesagt zu werden, daß diese seelische Haltung zu einem völlig neuen Drama drängte? Bei Hans Sachs und

seiner geistigen Umgebung war das Schicksal fast nur in Umsetzung in äußere Handlungen erschienen. Dann hatte eine entwickeltere Zeit eine Schicksalsidee entfaltet, die auch noch vornehmlich auf äußeres, doch innerlich motiviertes Handeln hinauslief. Jetzt sollte sich das Schicksal selbst der Hauptsache nach in seelischen Bewegungen abspielen: und indem auf diese Weise das Schicksal mit dem vollen Erringen einer neuen Intensität des Seelenlebens und mit dem Emporbringen eines feiner abschattierten Sittenkodex weiter verinnerlicht wurde, entstand aus dem Handlungsschauspiel das psychologische Drama.

Natürlich veränderte sich damit schon der äußere Anblick der dramatischen Kunst. Der Dichter, der das Drama auf Handlung begründet, bedarf eines Stoffes, einer Fabel, die stark vorwärtsdrängende Leidenschaften entfesselt und, zumeist auch durch Aufwendung vieler Personen, lärmende äußere Bewegung verursacht. Der Dichter des psychologischen Dramas wird eine Fabel mit möglichst einfacher Handlung vorziehen, in der nicht allzuviele Personen sich auf engem Raume in Gegensätzen von möglichst vertiefter Darstellung zusammenfinden.

Auch die Schicksalsidee wandelt sich natürlich ab. Sie muß nun durchaus immanent gefaßt werden, sie beruht nur noch in der „entschiedenen Natur des Menschen, die sich in gegebenen oder geforderten Umständen, die das Schicksal vorstellen, auslebt". Dabei wird das Schicksal der Regel nach durch ein einziges Ereignis in Bewegung gesetzt, worauf sich alles gleichsam von selbst vollzieht; im „Egmont" ist dies Ereignis Albas Ankunft, in der „Iphigenie" das Erscheinen Orests, im „Tasso" die Krönung des Dichters — wonach kaum noch gesagt zu werden braucht, daß von diesen drei Dramen der „Tasso" das innerlichste, in sich vollendetste ist. Den Ausgang aber der dramatischen Fabel bildet dann entweder Resignation, Sichbescheiden gegenüber dem ersten ausgreifenden Streben, oder Sieg, oder aber, im Sinne einer Katastrophe, innerlicher Zusammenbruch der Lebenskraft.

Für die Form des psychologischen Dramas endlich gilt, daß sie bei ihrer inneren Geschlossenheit und der notwendiger-

weise vertieften Zeichnung der Charaktere eine ungemeine Höhe psychologischer Schilderungsgabe voraussetzt. Nun kann man, von den ersten Zeiten des neuen Seelenlebens an, eben diese Gabe machtvoll wachsen sehen von der einfachen Beobachtung einzelner Tatsachen und der gleichsam statistischen Aufzeichnung charakteristischer Äußerungen bis zur Virtuosität zusammenhängender psychologischer Motivierung und abgerundeter Charakterzeichnung: und es versteht sich, daß Goethe das allgemein gewachsene Vermögen persönlich noch um ein Bedeutendes überholte. Indem nun dies Verfahren angewandt wurde, hörte die grobe Selbstcharakteristik der Personen beinahe ganz auf, wie sie früher mehr noch auf die äußere Phantasie als auf das Herz des Zuschauers gewirkt hatte; man forderte tiefere und bei weitem mehr differenzierte Illusionen, und der Dichter hatte das Gemüt durch das gleichsam Unbewußte, durch den Empfindungszusatz der Handlungen zu treffen. Es war eine schwere Kunst, die eine ganz neue Sprache erforderte, wie sie eben Goethe in vollendeter Meisterschaft gebildet hat; und ihr Ergebnis war ein neues dramatisches Element, die über dem Drama als Gesamtwerk hingelagerte einheitliche Stimmung. Es ist der Punkt, in dem das psychologische Drama am weitesten der Entwicklung des Musikdramas des 19. Jahrhunderts entgegengekommen ist.

Von Goethe müssen, sieht man von dem Riesenbau des „Faust" ab, der wie die Kathedralen des Mittelalters verschiedenen Zeiten und Stilen angehört, in diesem Zusammenhange vor allem „Egmont", „Iphigenie" und „Tasso" genannt werden.

„Egmont", schon 1775 in den Gesichtskreis Goethes getreten, ist erst 1787 in Italien vollendet worden: eine Jugendkonzeption reicht er hinein in die Mannesjahre, und so bleibt in ihm die Lösung der Probleme des psychologischen Dramas noch unvollkommen. Das Bezeichnende ist, daß der Dichter in diesem Drama der Transzendenz noch nicht völlig entwächst. Gegenüber dem gemeinen Gange der Dinge nimmt er noch eine besondere Kraft aus der Höhe an, die sich außergewöhn-

lichen Personen mitteilt: einen Dämon, eine letzte Ausgeburt der Genieperiode: eine Kraft von solcher Gewalt, daß sie fähig erscheint, der Weltordnung von eigener Richtung aus entgegenzuarbeiten.

Als solche dämonische Natur hat Goethe nach eigener Erklärung Egmont lebendig machen wollen. Aber ist es ihm gelungen? Am Ende scheint es doch vornehmlich der Reiz des übergewöhnlich Liebenswürdigen, des menschlich Hinreißenden, und nur nebenher der des Nachtwandlerischen zu sein, der von ihm ausgeht. Indem aber das Dämonische wenigstens absichtlich und grundsätzlich eingeführt erscheint, versteht sich auch ohne weiteres der ins Jenseits übergreifende Schluß; und wenn dieser erst unter den erhabenen Klängen der Musik Beethovens künstlerisch ganz wahrscheinlich wird, so sieht man, wie in diesem entscheidenden Augenblicke der noch nicht genügend gesteigerten Stimmungsmalerei der Sprache die Kunst der Stimmung par excellence zu Hilfe kommen muß.

Es ist der Zusammenhang, aus dem heraus „Iphigenie" wie „Tasso" dem Dichter erst dann vollendet erschienen, als sie im Gewande des Verses daherschritten. Und zwar nicht des Knittelverses, des alten deutschen Vierzeilers, den Goethe im „Faust" schon mit überwältigender Meisterschaft gebraucht hatte, des Verses unserer Epigramm- und Spruchdichtung: sondern im Gewande des musikalischen und monumentalen Trimeters. Es ist derselbe Grund, aus dem Schiller im „Don Carlos" den Vers „Nathans des Weisen" aufgenommen hat: — im vollsten Bruche der ihm bisher gewohnten hastenden Prosa.

In der „Iphigenie" behandelt Goethe zum erstenmal ein Problem, das dem psychologischen Drama besonders gemäß erscheint: das Problem der Toleranz und der Humanität: der allgemeinen Menschenliebe. Es rührte an eine der Grundfragen der Zeit: in ihm trafen sich letzte Aufklärung wie entwicklungsgeschichtlich gegebener Subjektivismus und hellenische Renaissance als in der schönsten ihrer Harmonien. Darum ist es auch immer und immer wieder behandelt worden. Im Bereiche des

Dramas stehen da neben Goethes „Iphigenie" vor allem noch Lessings „Nathan" und Schillers „Don Carlos". Aber wird man nicht seinem Verständnis in der „Iphigenie" die Palme reichen? „Nathan der Weise" handelt von kirchlicher Toleranz und innerer religiöser Freiheit, „Don Carlos" von staatlicher Freiheit und der Begründung des Staates auf das Wesen des subjektivistischen Menschen: die „Iphigenie", das Drama der Entsühnung, predigt die reine Menschlichkeit des Subjektivismus als allheilendes Element menschlicher Gebrechen, auch solcher, die aus niedriger Kultur oder krankhafter Verirrung hervorgehen. Und gibt es noch ein zweites Drama nicht bloß der deutschen, nein der Weltliteratur, in dem Kampf und Not in gleich klarem, gleich sinnvollem, gleich menschlich schönem Ausgleich enden?

Die „Iphigenie" ist in Italien abgeschlossen worden, doch war sie schon vor der italienischen Reise in allem Wesentlichen vollendet. Und so zeigt sie in Form und Inhalt nicht den Einfluß der italienischen Antike, sondern ist, soweit sie mit der Antike Berührung hat, ein Kind der Vorstellungen, die sich Deutsche in Deutschland von den Alten machten. Von diesem Gesichtspunkte aus erklärt sich die Abneigung gegen das Großartig-Gewaltsame, die sie trotz alles Fürchterlichen der Fabel durchzieht: erreicht wurde die stille Größe, in der die Kunst der Alten zu Winckelmann gesprochen hatte. Und aus dieser Tendenz zu stiller Erhabenheit folgte eine gehaltene Symmetrie des Szenenaufbaues, innerhalb deren sich die schönste Sprache durch wohllautende Verse in einen unerschöpflichen Reichtum sinnvoller Weisheit ergoß. Ja, auch die Gestalten waren in diese weiche Klarheit getaucht. Erscheinen sie nicht wie antike Statuen, die von ihren Sockeln langsam und feierlich herabsteigen, um in fast sakraler Gebärdensprache zu reden?

Wir stehen an der Grenze, an der hellenischer Einfluß noch belebend wirken konnte, wenn er nicht, wie in einer noch späteren Entwicklungsstufe Goethes, im Gewande des Symbolischen auftrat. Und nur das gewaltige innere Weben des Stückes, das heute Menschenherzen ergreift wie am ersten Tag, verdeckt die

Tatsache, daß im Grunde jederlei Renaissancedrama mit dem Fluche des Mechanischen belastet ist. Denn da seine Glieder gleichsam nicht organisch aus einem bestimmten Kulturzustande erwachsen, sondern durch Zusammenleimen vereinzelter Stücke einer vereinzelten Überlieferung in eins gebracht werden, so entgeht ihm die letzte Wahrheit des Augenblickes, die höchste poetische Notwendigkeit.

Wie anders steht doch in dieser Hinsicht „Tasso" der „Iphigenie" gegenüber! Jetzt hatte Goethe das Land der Griechen gefunden, durchstreift, heimatlich angebaut: und er war sich bewußt geworden, daß ihm sich aus seinem unendlichen Reichtum völlig nun aufleben könne, was er sich vollkommen angeeignet. Damit stellte sich dann, bei einem nicht antiken Stoffe zumal, wiederum eigene Kraft und Fülle ein. Wie klar wurde schon das Thema erfaßt: der überempfindliche Dichter erfährt in einer Umgebung, die seelisch zu fein organisiert ist, um ihm mit voller erzieherischer Festigkeit entgegenzutreten, den Bruch seiner Lebenskraft. Und wie unerbittlich wirkt das dem Dichter eingeborene Fatum! Hier, wenn je für Goethe, galt das Wort Mercks schon aus dem Jahre 1775: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben." Und wie gelang die Ausprägung dieser Gestalt und dieses Schicksals auch äußerlich! Nie vielleicht hat Goethe schönere Verse geschrieben, nie seine Sprache verständnisvoller individualisiert: und die Personen leben vor unseren Blicken.

Im ganzen darf man wohl sagen, daß eben das psychologische Drama Goethes eigentlichste Domäne gewesen sei. Den Anforderungen dieses Dramas entsprach seine Beobachtungsgabe der Personen, die mehr aufs Beschauliche, innerlich Bewegte, als auf das Pathetisch-Leidenschaftliche ging, weshalb seine Männergestalten leicht zu weich, seine Frauengestalten um so frischer, mannigfalter, lebensvoller gerieten. Diesen Anforderungen kam auch die Erscheinung zugute, daß bei Goethe das Lyrische und Epische aus der dramatischen Synthese immer und immer wieder hervortrat: darum kam fast ein Zug des Sittengemäldes in die Durchführung, und die Gestalten wirkten,

Goethischer Lyrik folgend, ein wenig ins Typische. Alledem gab dann schließlich die Sprache die Weihe eines inneren, charaktervollen Zusammenhanges. Man hat wohl gemeint, das psychologische Drama Goethes wirke auf der Bühne nicht, weil seine Sprache dem Schauspieler schon zu viel vorweg nehme. Und gewiß stehen Goethes Verse im entschiedenen Gegensatze zu der Sprache etwa der Schauspieler-Dichter Shakespeare und Molière, die, vom Standpunkte des Schauspielers aus betrachtet, besser wußten, was der Bühne zu überlassen war. Aber gibt es denn nur eine Schauspielkunst? Goethes seelenvolle Verse, in ihrer eigenen Musik vorgetragen, mögen auch typische Empfindungen wecken: daß sie den dramatischen Eindruck schwächen, wird heute, in einer Zeit mehr durchgebildeten psychologischen Dramas, wohl niemand behaupten wollen.

Eines aber steht nach alledem fest: für den zweiten der Dioskuren, Schiller, war das psychologische Drama weit weniger geschaffen. Wo blieben denn in ihm Tathandlung, wo Furcht und Schrecken in deren Wortbedeutung, wo Leidenschaft und „der Menschheit große Gegenstände" in Aufruhr und Staatsaktion, im Kriegslager und in der Kammer des Geheimen Rates? In der Tat kann nur ein seiner Entstehung nach ziemlich isoliertes Stück Schillers, der „Don Carlos", dem psychologischen Drama zugerechnet werden.

Schiller hat am „Don Carlos" überaus lange gearbeitet, mindestens fünf Jahre: der erste Entwurf geht noch in die Bauerbacher Zeit zurück. Wirklich zur Rundung kam der Stoff erst in den Jahren 1785—86: also zur selben Zeit etwa, da Goethe die schönsten seiner psychologischen Dramen abschloß. Damals wurde Schiller durch das Studium der Geschichte zu tieferem psychologischen Grübeln angeleitet: und so waren es nicht mehr die Taten des Helden, die ihn fesselten, sondern die „Annalen seiner Verirrungen": diese „aus der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele" und aus den veränderlichen Bedingungen der Umgebung abzuleiten erschien ihm als wichtigste Aufgabe der Seelenforschung.

Was aber ist das Drama anders als konkret-künstlerische Anwendung der Psychologie? Und so belebte sich der „Don Carlos" mit Zügen, die den früheren Dramen Schillers fremd geblieben waren: die Charaktere wurden tiefer gezeichnet, vor allem auch die Frauen erhielten fast zum erstenmal etwas Lebensechtes, so die Königin, die Eboli; und unter diesem Bestreben wurde auch die Umwelt genauer erschaut, Einzelzüge traten hervor, und selbst die Sprache erschien nach Gestalt und Umstand gemodelt. Was aber vielleicht noch charakteristischer ist: selbst ein Stimmungsmoment von ziemlich durchgehender Bedeutung wurde gewonnen: neben dem späteren Hohenlied der Gattentreue, „Fidelio", läßt sich „Don Carlos" wohl als das dramatische Hohelied entsagender Frauen- und edelster Freundesliebe bezeichnen. Es ist ein schwärmerischer Zug der Motivierung, der damit die Handlung durchzieht; und wenn Posa seine politischen und religiösen Forderungen vorträgt, so mag man wohl noch weiter an die rührenden Töne der Gefangenenklage im „Fidelio" erinnert werden: erfüllen will Posa, auf Freundschaft gestützt, was jene Unglücklichen des spanischen Kerkers ersehnen, und mehr als das: brechen will er die geistigen und zeitlichen Schranken seines Zeitalters. Es sind Bestrebungen, die das Schicksal, das bisher von Schiller im Grunde noch immer transzendent gedacht war, der Handlung immanent einschreiben, wenn auch dessen Ausgang noch über das Stück hinaus gleichsam in die Zukunft projiziert erscheint: der Infant hat die leidenschaftliche Liebe zu seiner Mutter überwunden und würde jetzt, wenn körperlich frei, so auch frei von jeder „sterblichen Begierde" sein Leben höchster geistiger Tat, der Freiheitsrettung der flandrischen Provinzen, weihen.

War aber Schiller mit alledem, mit allen Fortschritten und Feinheiten des „Don Carlos", schon zu den lichten Höhen gedrungen, auf denen zu gleicher Zeit Goethe bereits wandelte? Mühsam erst und auf ganz anderen Lebenswegen als Goethe hat Schiller die Freiheit der Lebensführung, die Weite des Horizontes und die Ausdehnung des Denkens errungen, die Goethe nach den Jahren seiner italienischen Reise kennzeichneten.

Schiller, 1759 geboren, war fast genau zehn Jahre jünger als Goethe; seinem Erleben fehlten damit die Anfänge des neuen Zeitalters, und seine Empfindsamkeit hat immer etwas Abgeleitetes behalten; ganz gehörten zu seinem Eigen erst die Erfahrungen von Sturm und Drang. Das Kind war zart; bei Krankheiten des jugendlichen Alters traten krampfhafte Zufälle auf; stark erwies sich von vornherein nur der Wille. Der aber war alsbald dem Idealen zugewandt: Pfarrer wollte der Knabe werden; schon übte er eine unzweifelhafte aber unproportionierte Gabe der Rhetorik in kindlichen Predigten, und seine ersten Gedichte waren halbgeistlichen Inhalts. Als aber der Knabe zum Jüngling heranwuchs, griff eine rauhe Hand in alle Träume. Der Herzog Karl Eugen von Württemberg, der nach einer verzweifelten „Lebensgaloppade" mehr in sich gegangen war, hatte zur Erziehung talentierter Landeskinder eine Akademie gegründet, der wurde Schiller nach der Konfirmation einverleibt, um erst zum Juristen, dann zum Mediziner gebildet zu werden. Von persönlicher Lebensbestimmung war dabei nicht die Rede; in dieser Schule, die Schubart Seelenfabrik oder Seelenplantage zu nennen pflegte, gab es bei allem jenem Wohlwollen, das den, den es liebt, züchtigt, weder Privatarbeitszeit, noch Ferien, noch geregelten Urlaub; und der briefliche Verkehr der Zöglinge mit den Eltern unterlag der Überwachung.

Da saß nun Schiller acht Jahre und genoß den Anschauungsunterricht jenes Lebens der Fürsten, der „Erdengötter", das seine ersten Dramen an den Pranger stellen sollten, und unter härtestem Zwang nur regte sich in ihm der Genius.

Ende 1780 wurde der Zögling entlassen und in Stuttgart mit einem Bettelgehalt zum Medikus eines stadtkundlich verlotterten Regiments bestellt. Es war trotz allem eine Befreiung, die nicht bloß lösend, die fast zersetzend wirkte. Dahin ging der Kindesglaube:

Nicht in Welten, wie die Weisen träumen,
Auch nicht in des Pöbels Paradies,
Nicht in Himmeln, wie die Dichter reimen: —

nirgends ist das Ziel des Lebens erkennbar. Jahre wild hingeworfener Dichtungen folgten, allmählich überwog in ihnen das Lüsterne die Kraft: eine „unbändige Imagination" gestattete dem Behagen an schlüpfrigen Bildern Zutritt, ohne daß es von „platonischem Schwulste" noch maskiert wurde; gut noch, wenn die Laura-Oden mehr „das Erzeugnis eines dem Dichter bisher unbekannten, exaltierten Gefühls als wahre Leidenschaft" waren. Dennoch litt der unverwüstliche ideale Kern im Wesen Schillers keinen Schaden; mitten in dem Wuste von Sinnentaumel und Torheit erlebten die „Räuber" ihre Vollendung.

Im Jahre 1781 ließ Schiller die „Räuber" auf seine Kosten drucken. Es war der Anfang seiner Schulden — jener unglückseligen Schulden, die ihn durch sein ganzes Leben fast bis an dessen letzte Pforten begleitet haben.

Anfang 1782 erklärte sich Schiller mit der Aufführung der „Räuber" in Mannheim einverstanden — ohne Vorwissen des Herzogs. Dazu fuhr er nach Mannheim — ohne Urlaub. Nach der Aufführung der „Räuber" begann er am „Fiesco" zu arbeiten, ohne auf das Verlangen des Herzogs Rücksicht zu nehmen, daß er vorher seine medizinische Promotion durchführe, die immer noch ausstand: vielmehr fuhr er noch ein zweites Mal nach Mannheim zu einer Aufführung der „Räuber" — wieder ohne Urlaub. Als ihn darauf der Herzog auf vierzehn Tage in Arrest schickte und ihm jeden weiteren Verkehr mit dem „Auslande" verbot, sollen ihm die ersten Gestalten von „Kabale und Liebe" aufgestiegen sein; als ihm der Herzog, nach weiterem Anstoß, bei Strafe der Kassation verbot, noch mehr Komödien zu schreiben — floh er.

Inzwischen hatten die „Räuber" ungeheures Aufsehen gemacht; an den besten Bühnen waren sie aufgeführt worden; im Oktober 1784 wurden sie, mit Erlaubnis des Herzogs, auch in dessen Stuttgarter Theater gegeben.

Schiller ging nach Mannheim, an den Ort des ersten Glückes seines Dramas. Aber er konnte sich nicht halten; der Intendant Dalberg bot keine Unterstützung, dazu vermutete der Dichter Nachstellungen seines Herzogs. So floh er weiter nach

Norden: mit welchen Gefühlen ist er eines Nachmittags über die große Mainbrücke, den Lieblingsweg Goethes, in Frankfurt eingezogen! Die Gestalten von „Kabale und Liebe" begannen zu reifen, unter unzweifelhaft württembergischem Kolorit. Retten aber sollte in der schon halb verzweifelten Lage der „Fiesco", der in Mannheim zunächst abgelehnt worden war. Er wurde in einem kleinen Neste bei Mannheim umgearbeitet — und wieder abgelehnt! Da verkaufte der Dichter das unglückselige Manuskript für 11½ Louisdor (etwa 195 Mark) an den Buchhandel — längst nicht genug, um seine Schulden abzutragen — und verfiel auf lange der Mildtätigkeit der Freunde.

Zunächst barg er sein Dasein in dem erbärmlichen Herrenhause eines von düsteren Föhrenwäldern umgebenen Dorfes im Meiningenschen, Bauerbach, wo ihm eine Stuttgarter Bekanntschaft, Frau von Wolzogen, ein Asyl bot. Hier, an dem für einen Dramatiker, der Menschenkenner sein soll, ungünstigsten Orte, entstanden „Kabale und Liebe" wie der Anfang des „Don Carlos"; von hier, wo er fühlte, „daß das Genie, wenn nicht unterdrückt, doch entsetzlich zurückwachsen, zusammenschrumpfen kann, wenn ihm der Stoß von außen fehlt," wurde er schließlich doch noch vertrieben durch eine unglückliche Liebe zur Tochter seiner Gönnerin, Charlotte.

Nun folgte, vom September 1783 ab, ein Jahr dramaturgischer Stellung am Mannheimer Theater, das mit Nichtwiederanstellung, ja mit Verhöhnung des Theaterdichters von offener Bühne herab abschloß. Und wenn das alles gewesen wäre! Als Schiller seine Stellung antrat, war die Stadt voller Kranker gewesen, die an einer „gallichten Seuche" litten; Schiller war selbst erkrankt und hat hier den Grund zu seinem späteren Lungenleiden gelegt; dazu unglückliche Liebeleien und Schulden, Schulden, die nun auch ein Zerwürfnis mit dem Vater brachten — und auf des Lebens Lichtseite ein einziger starker theatralischer Erfolg mit „Kabale und Liebe", sowie eine erste wirkliche Liebesleidenschaft mit Charlotte von Kalb, die „ängstigte und entzückte", um in halber

Flucht und der bildenden Kraft einer großen Resignation zu enden.

Wie teuer ist Schiller mit alledem seine Flucht aus Stuttgart zu stehen gekommen! Und um wie vieles leichter hatte sich Goethe aus der Bahn beengender Zustände und eines ungeliebten Berufes losgerissen!

In diesem Tiefpunkte seines Lebens trieb den Dichter die Macht wiederum nach oben, die in ihm selbst vor allem den Dichter machte: die Begeisterung. Ein Leipziger Doppelbrautpaar, das ihn nicht persönlich kannte, sondern nur nach seinen Werken verehrend schätzte, darunter der Sohn eines begüterten Predigers und Universitätsprofessors, Körner, hatte ihm schon früher Unterstützung angeboten. Jetzt folgte er dieser Stimme; im April 1795 erschien er in Leipzig, und eine Freundschaft begann, die unter den vielen, die Schillers späteres Leben adelten, zu den schönsten gehörte. Schiller hatte in seiner Natur bei allem Selbstbewußtsein die Schmiegsamkeit, die ihm auch als Mann noch enge Gemeinschaft mit Männern zu schließen ermöglichte. Körner, selbst unproduktiv, war ein fruchtbarer und doch behutsamer Kritiker, zudem ein Meister besonnener Lebensführung: was mochte Schillern nicht aus dem Zusammentreffen mit dieser ihm ergänzenden Natur erblühen! Und auch der übrige Kreis von Freunden, nicht am wenigsten der der Frauen, war behaglich. So stellte sich dem Dichter nach langem Elend, so unselbständig und aussichtslos sein äußeres Dasein noch erschien, die erste Lebensfrohheit wieder ein; und aus Loschwitz, aus dem Dresdener Weinbergshäuschen Körners, drang in dem Hymnus „An die Freude" die enthusiastischste Übertragung des Freundschaftsgefühls auf alles Lebloſe und Lebendige, auf Natur und Geist in die Welt.

Auch geistig begann sich der Dichter wieder ein wenig zu Hause zu fühlen. „Mit weicher Beschämung, die nicht niederdrückt, sondern männlich emporrafft", sah er auf die Vergangenheit zurück und deren Verluste: und faßte den herkulischen Entschluß, nachzuholen und zu lernen.

Wenig genug stand er im Grunde mit der zeitgenössischen

Welt in innerem Zusammenhang. Vor allem hatte er Sturm und Drang noch zu überwinden. Gewiß hatte ihn Charlotte von Kalb wie nicht minder sein Verkehr in der Deutschen Gesellschaft zu Mannheim bereits auf die Franzosen verwiesen; und die Formen der tragédie classique wirkten schon im „Don Carlos" mäßigend ein. Auch an antiken Einflüssen hatte es nicht gefehlt. Der Antikensaal in Mannheim, dessen Besuch schon Lessing, Herder und Goethe so vieles verdankten, hatte ihm offengestanden, und auch er hatte in der Plastik Griechenlands die „reinste Harmonie aller Teile zu einem unnachahmlichen Ganzen" entdeckt.

Aber es waren doch mehr Eindrücke von außen gewesen. Jetzt ging er selbst auf die Eroberung der Welt aus, um sie zu beherrschen. Und wie es Goethe in diesem Zusammenhange unbewußt fast zur Natur getrieben hatte, so trieb es Schiller bewußt zur Geschichte; und wo Goethe hatte reisen dürfen, da versenkte sich Schiller in die Wunder völkerkundlicher Berichte. Doch vor allem die große Persönlichkeit fesselte ihn: und so wurde er am niederländischen Aufstande und am Dreißigjährigen Kriege, der „Epoche des höchsten Nationenelends" und „der glänzendsten Epoche" zugleich „menschlicher Kraft" zum Historiker; Rousseaus Ideale verschwanden ihm vor denen Montesquieus.

Aber mit den historischen kamen auch die philosophischen Interessen. Während der Dichter in den „Philosophischen Briefen" von 1786 seine Weltanschauung zu einem ersten System zusammenschloß[1], ergoß sich diese zugleich künstlerisch in die grübelnde Psychologie sonderbarer Erzählungen: so entstanden der „Geisterseher" und der „Verbrecher aus verlorener Ehre", dieser ein abgerundetes novellistisches Gegenstück zu den „Räubern", jener niemals vollendet und von Schiller, dem die Behaglichkeit des Erzählens abging, bald darauf als „sündlicher Zeitaufwand", ja als „Farce" und „Schmiererei" gebrandmarkt.

[1] S. oben S. 399.

Vollendete nun Dresden und Leipzig mit alledem den Prozeß innerer Durchbildung, dessen der Dichter bedurfte? Schon die innere und äußere Unruhe, in der sich Schiller schließlich doch wieder bewegte, zeigte ihm, wie viel noch zu tun blieb. Dazu die materielle Abhängigkeit von seinen Freunden — trotz zahlreicher Aufführungen seiner Dramen, deren Gewinne ihm auch nicht zu bescheidenem Anteil zufielen! Er schloß den „Don Carlos" ab, ein Zeugnis erreichter Höhe, riß sich dann aber los und ging in der Absicht, sich ganz zu verselbständigen, nach Weimar.

Im Juli 1787, während Goethe in Italien weilte, traf er dort ein, zwölf Jahre nach Goethe: und unter dem freundlichen Anteil von Herder und Wieland begann für ihn eine noch emsigere, teilweise auch in Jena fortgesetzte Zeit historischer Studien; Goethe erzählt von etwas späterer Zeit, er habe sich oft acht Tage lang eingeschlossen und sich von keiner Seele sprechen lassen: „Abends um acht stand noch sein Mittagessen vor seinem Schreibpult." Aber es gelang ihm. Durch Schriftstellerei machte er sich, zumeist mit Hilfe Wielands, materiell leidlich selbständig. Die Geschichte erschien ihm dabei als ein Feld, auf dem alle seine Kräfte ins Spiel kämen, ohne daß er immer aus sich selbst zu schöpfen brauche. Ein Gefühl unendlicher Befriedigung überkam den Ruhelosen und mündete aus in einen glückseligen Brautstand. Schon im Juni 1784 hatte er Charlotte von Lengefeld flüchtig kennen gelernt; lang hat er um sie geworben, lang dauerte eine heimliche Vertrautheit. Aber in diesen Tagen, Monaten, Jahren fand Schiller „seinen Genius wieder"; und als seine Studien ihm unter Vermittlung Goethes einen neuen Beruf, eine Geschichtsprofessur an der Jenaer Universität als Mitgift seines Fleißes eingebracht hatten, führte er die Braut heim, Februar 1790. Es waren die glücklichsten Zeiten seines Lebens, wenn er auch schon hüstelte und 1791 ein erster schwerer, lebensgefährlicher Anfall seiner Krankheit eintrat. Denn Charlotte war ihm, was Frau von Stein Goethe gewesen war, und sie ward ihm noch weit mehr als Gattin und Mutter

von vier blühenden Kindern. „Mein Dasein ist in eine harmonische Gleichheit gerückt; nicht leidenschaftlich gespannt, aber ruhig und hell gehen mir diese Tage dahin," konnte er von sich schreiben. Und mit Wonne nahm er es wahr: „es kleidet sich wieder um mich herum in dichterische Gestalten, und oft regt sich's wieder in meiner Brust."

Doch bevor der Dichter dem Genius von neuem folgte, vollendete er seine Selbsterziehung. Schon seit 1788 läßt sich bei ihm, nicht zum wenigsten unter dem Einflusse von Goethes „Iphigenie", eine weit entschiedenere Hinwendung zur Antike wahrnehmen; in diesem Jahre bereits sind die „Götter Griechenlands" entstanden:

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur!

Jetzt trat dazu, während aus der Antike namentlich die Tragiker zu wirken begannen, unter Kants Einfluß eine letzte philosophische Abrundung; und wir wissen schon, daß sich ihr ein Schönheitsbegriff zu entringen begann, der die Typenauffassung Goethes in sich aufnahm, wie er die Sittlichkeitslehre Kants umschloß[1]. Es war die Vollendung; — der Boden war geebnet, der Grund fruchtbar bestellt für eine höchste Produktion im Sinne des klassischen Subjektivismus. Und mehr fast noch: Schiller reifte der Zeit entgegen, da er Goethe nicht nur zur Seite treten, da er ihm auch innerlich fördernd der wahrste aller Freunde werden sollte.

5. Erst im Jahre 1794, vermutlich am 14. Juli, haben sich Goethe und Schiller gefunden; fünf bis sechs Jahre, nachdem sie auf Thüringer Boden, eng benachbart, nebeneinander hergeschritten waren. Aber in fast gänzlich wandellosem Vertrauen hat dann ihr gegenseitiges Verhältnis fortgewährt über ein Jahrzehnt bis zu Schillers vorzeitigem Tode.

Wie oft sind nicht die vielfachen Umschläge erzählt worden, die lange Zeit hindurch immer wieder eine An-

[1] S. oben S. 403 ff.

näherung der Dioskuren verhinderten. Ihr Verlauf ist von höchstem menschlichen Interesse, und für ihre Geschichte liegt genug an authentischen Denkmälern vor, um ihr Studium immer von neuem lehrreich zu machen. Ja selbst von einem universalgeschichtlichen Interesse könnte man reden. Denn beispiellos ist die Freundschaft der beiden Großen in der Geschichte aller Literaturen.

Hier kann nur der allgemeine Zug der Dinge angedeutet werden; Einzelheiten könnten nur befriedigen, wenn sie vollständig wären, und gehören als solche der Biographie an.

Goethe konnte nach der italienischen Reise lange das Gleichgewicht seines Wesens nicht wiederfinden. Seine Seele schmerzte, da sie sich „unwiderstehlich zu einer unwiderstehlichen Verbannung" im Norden hingezogen sah; die Lösung von der Dichtung der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges und den mit ihr gegebenen literarischen Beziehungen, eine Lösung von großen Teilen der bisher gepflegten Amtsgeschäfte, die Lösung gar von der Frau von Stein besserten die Lage nicht: der Dichter sah sich vereinsamt. Zu alledem kam auch noch literarische Enttäuschung; „Iphigenie" und „Tasso" wurden vom deutschen Publikum kalt aufgenommen — wie in der Ferne einer anderen Welt lag die Begeisterung, die einst „Götz" und „Werther" erweckt hatten; und es half nicht, daß der Dichter das Publikum verachtete:

Wer sich der Einsamkeit ergibt,
Ach, der ist bald allein.

So starb auch das dichterische Schaffen ab; die Jahre 1790 bis 1793 waren unfruchtbar; und was neu entstand, die „Römischen Elegien", die „Venetianischen Epigramme", blieb im Dunkel des Pultes verborgen — bis Schiller die Fesseln sprengte.

Allerdings nahm sich Goethe 1794 wieder auf. Den ersten fast vegetativen Jahren im Zusammensein mit der Vulpius (seit 1789) war langsam ein innerliches Zusammenfassen gefolgt; jetzt trat es hervor; im Bau des neuen Hauses am

Frauenplan, des heutigen Goethehauses, fand es gleichsam einen symbolischen Ausdruck.

In denselben Jahren aber hatte sich Schiller ganz anders entwickelt. Die Erfolge seiner Dramen hatten ihn schon gegen Ende des neunten Jahrzehnts zu einem der volkstümlichsten Dichter der Nation gemacht; von da ab auch in materiell stets günstigerer Lage, jung verheiratet, von dem Korporationsgeiste der Universität Jena nicht ohne frisches Selbstgefühl gehoben, mochte er wohl das Auge himmelwärts lenken. Und schon umgaben ihn neue liebende Freunde, deren Lob und Tadel ihm Bedürfnis war, oder standen in naher Aussicht: zu Körner und den Weimarer Bekannten traten Wilhelm von Humboldt und Fichte.

Nur der Zeus von Weimar fehlte noch! Schiller hatte ihn zum erstenmal im Jahre 1779 zusammen mit Karl August als illustren Gast der Stuttgarter Akademie gesehen; er hatte ihn bewundert, seitdem er Dichtungen von ihm kannte; er hatte Anknüpfungen zu ihm gesucht, sobald sein Fuß verweilend Thüringer Land durchstreift hatte; er war überzeugt von seiner überragenden Größe; er hatte ihn geliebt wie ein prüdes Mädchen, Jahre hindurch geliebt mit stillem Groll — und Goethe hatte sich ihm entzogen! Gewiß: der Minister hatte dem Menschen Schiller mit einer Professur in Jena ausgeholfen — und wie Schiller in bitteren Stunden meinte, ihm damit von Weimar fortgeholfen; den Dichter aber kannte und anerkannte der Dichter nicht.

Da kam, als sich in Goethe neue Geister regten, im Sommer 1794 die entscheidende Stunde: für Schiller — und im Grunde auch für Goethe — die Stunde der Erlösung. Schiller bewies Goethe, daß er, und er vielleicht allein, ihn kannte, und daß das ihn schätzen hieß. Und er bewies ihm nicht minder, daß er auch sich selbst kannte — und schätzte.

Die Zeiten, die nun begannen, wurden von Körner mit der Bemerkung an Schiller eingeleitet: „Freundschaft erwarte ich nicht (zwischen Euch beiden), aber gegenseitige Reibung und dadurch Interesse füreinander.“ Ist es wirklich nun so ge-

kommen? Kein Zweifel: Männerfreundschaften bedeuten nur in seltenen Fällen noch Ineinanderfließen der Charaktere; das Schwärmerische der Jugendfreundschaft fehlt; Interessen drängen sich vor, und Freundschaft heißt Bundesgenossenschaft. Und dies starke Band hielt auch die Dioskuren zusammen; vereint waren ihre Kräfte im Kampfe der literarischen Strömungen vervier-, ja verzehnfacht, und Goethe, insbesondere aber Schiller ist sich dessen wohl bewußt gewesen. Aber ist es dabei, ist es auch bei der „gegenseitigen Reibung" geblieben? Schiller hat in einer Eintragung in das Album von Goethes ältestem Sohne die Freundschaft zwischen ihm und dem Vater als „herzliches Band der Wechselneigung und Treue" bezeichnet. Und man darf sagen: so war es. Aus einer Interessengemeinschaft zum Kampfe nach außen und zur gegenseitigen Ergänzung entwickelte sich allmählich eine gemütvolle Schätzung des Charakters und das Gefühl gemeinsamer Unentbehrlichkeit, ja fast Einheit; in den Briefen bricht allmählich aus Höflichkeit Wärme hervor; und nichts ist vielleicht charakteristischer, als daß in ihnen schließlich auch Alltäglichkeiten, kleine Angelegenheiten des Hauses und der Familie, Raum gewinnen.

Den innersten Kern des Bundes aber hat Goethe nach seiner Art in dem typischen Satze bloßgelegt: „Selten ist's, daß Personen gleichsam die Hälften voneinander ausmachen, sich nicht abstoßen, sondern sich anschließen und einander ergänzen."

In der Tat: Hälften eines Ganzen, Hälften der deutschen Totalität ihrer Zeit gleichsam haben Goethe und Schiller dargestellt: wie das Rietschel in seiner Doppelstatue der Dichter in Weimar, diesem Denkmal aller Goethe- und Schillerdenkmäler, verkörpert hat, dessen Nachbildung jetzt im Goldenen-Tor-Park zu San Francisco auch eine andere Hemisphäre schmückt.

Schon in der Herkunft der Dichter, ja bereits in der Herkunft ihrer Eltern tritt dies Komplementäre ihres Wesens hervor. Goethes wie Schillers Urahnen sind Handwerker gewesen: in den untersten Schichten des Mittelstandes sind sie

beide schließlich sozial verankert. Aber der Vater Goethes war kaiserlicher Rat und seine Mutter eine Frankfurter Patriziertochter: der nächsten Aszendenz nach gehörte Goethe dem neuen hohen Bürgertum an, dessen Bildung sich in dem Jahrhundert nach dem Dreißigjährigen Kriege vollzogen hatte. Anders Schiller. Sein Vater war ein Wundarzt, der es schließlich bis zum Major brachte, seine Mutter eine Wirtstochter: er entstammte den besseren Schichten des bürgerlichen Mittelstandes. Und so verkörpern die Eltern beider Dichter die beiden neuen Klassen des Bürgertums im 18. Jahrhundert, deren gemeinsamem, sich ergänzendem Streben der Aufschwung der Nation zu einer primitiven Volkswirtschaft des Unternehmertums zu danken war.

Nicht minder läßt sich von einer komplementären Bildung beider Dichter nach ihrer geistigen Herkunft sprechen. Die Väter von beiden hatten viel ähnliches: nüchterner Nationalismus, tüchtiges Wesen: und wenn Schillers Vater in den Jahren 1767—68 „Ökonomische Beiträge zur Verbesserung des bürgerlichen Wohlstandes" erscheinen ließ und darin für eine rationelle Baumzucht eintrat, so dürfen wir annehmen, daß der alte Herr Rat diese Schrift, hätte er sie gekannt, sicher zur Hand genommen haben würde. Aber die Söhne sind nicht den Vätern nachgeraten, sondern den Müttern. Und da welch gegensätzliche Ergänzung! Auf der einen Seite die Mutter Schillers, kleinbürgerlich schlicht, ohne literarisch-ästhetische Ambitionen, in einem fast mystischen Christentum als dem geistigen Mittelpunkt ihres Daseins geruhig lebend — und auf der anderen die Frau Rat, die resolute Frau in der großen Frankfurter Haube, die „alles gleich frischweg tat und den Teufel verschluckte, ohne ihn erst lange zu begucken," die in naiver Demut rühmen konnte: „Ich habe die Gnade von Gott, daß noch keine Menschenseele mißvergnügt von mir weggegangen ist."

Ja selbst bis auf die körperliche Ausstattung erstreckte sich der ergänzende Gegensatz der Dichter. Man weiß, wie Goethe den Zeitgenossen, und nicht zuletzt den Frauen, als Apoll galt:

brünett, von großen hellen Augen und prachtvoll hochgewölbter Stirn, mittelgroß, von festem, langem Rumpfe, gefiel er sich in der aufrechten Haltung des Siegers. Schiller dagegen war übergroß, mit sechs Fuß zwei Zoll der längste Mann in Weimar; auf schlanken Beinen ruhte ein Oberkörper mit schmaler Brust, der sich zwar edel, doch gern in liebenswürdiger Schüchternheit bewegte, und der Rumpf trug ein Haupt, dessen im Untergesicht stark hervortretender Knochenbau und breite Schwabenstirn mit zart durchscheinender Haut bedeckt war, dessen Höhen rötliche Haare zierten, und dessen leicht entzündliche blaue Augen im allgemeinen ins Innere gekehrt waren: bis sie im besonderen Augenblick innig aufleuchteten.

Und leider erstreckten sich die körperlichen Unterschiede, in denen man leicht die Differenz der beiden deutschen Haupttypen, des brünetten und des blonden, erkennt, auch auf die Gesundheit. Was war Goethe, trotz mancher Krankheit, für eine unverwüstliche Natur: ein großer Schläfer und ein tüchtiger Esser, kräftig, ziemlich breitschultrig, unempfindsam gegen Hitze und Kälte, bei anstrengendem gesellschaftlichem Vergnügen immer der Letzte — kein Stubenhocker: die besten Ideen sind ihm im Gehen gekommen. Schiller dagegen war schon ein schwerkranker Mann, als er Goethes Freundschaft gewann; eingefallene Wangen, rasches und lautes Atmen der Brust zeugten von der Unerbittlichkeit des zehrenden Siechtums: schon hatte er

das strenge Wort gelesen,
Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut.

Als Goethe ihn 1794 in sein Haus lud, mußte ihm Schiller antworten, daß seine Krämpfe ihn gewöhnlich nötigten, den ganzen Morgen dem Schlafe zu widmen, weil sie ihm des Nachts keine Ruhe ließen. „Überhaupt wird es mir nie so gut, auch den Tag über auf eine bestimmte Stunde sicher zählen zu dürfen." Und so war denn der Dichter an Zimmer und Hausgarten gebannt. Wie viel Stellen im schönen Thüringerland sind nicht durch das Andenken an Goethe geweiht: wenige nur erinnern an Schiller.

Doch den schwachen Körper regierte eine Feuerseele; und aus der geistigen Tätigkeit der Dichter im Jahrzehnt ihrer Freundschaft würde die Krankheit Schillers schwerlich zu erschließen sein.

Aber eben hier, im Brennpunkt ihres Wesens, ergab sich wiederum das merkwürdigste, auf entscheidenden Gegensätzen beruhende Ineinandergreifen ihrer Naturen.

Goethe war in tiefster Seele auf die Anschauungskraft fundamentiert; und daher war sein grundlegender Instinkt der Trieb zu formen. Dazu bedurfte er aber nur der eigenen Welt, und so war Beschaulichkeit und Milde gegen andere, in Stunden des Schwankens nicht selten ein läßlicher Quietismus sein Los. Den Willen als etwas der Erscheinungswelt Entgegengesetztes kannte er nur wenig:

Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten,
Bedingung und Gesetz, und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten.

Darum wartete er ruhig ab, was ihm das Schicksal bieten, ob es ihm drohen oder winken werde. Und selbst die früh gemachte Erfahrung, daß sich niemand mit sich selbst und mit anderen unverworren erhalten könne, brachte ihn nicht aus dem Gleichgewicht genießender Beschaulichkeit, für dessen Bestand er alle Kräfte seines Strebens nach außen und seiner Selbsterziehung aufwandte: so daß es ihm der Regel nach gelang, drohende Konflikte an den Grenzen seines Wesens aufzuhalten und auszufechten. So hätte man im biblischen Sinne von ihm sagen können, daß sein Leben verborgen war in Gott, und selbst in Zufälligkeiten und Einzelheiten, in seiner Vorliebe zur Maskierung, zum Inkognito, in seiner Kunst, umfassende Ansichten unter einem einzigen unauffälligen Worte, ja sogar sich selbst gelegentlich in Unauffälligkeit zu bergen, drückt sich immer wieder diese Elementaranlage seiner Seele aus.

Wie ganz anders war des Freundes Temperament! Schiller war von rastlos vorwärtsjagenden, ja sich überstürzenden Trieben; noch 1799, schon todkrank, kam er sich nach Beendigung der Wallenstein-Trilogie, da er nicht alsbald einen neuen Plan durch-

führte, vor, wie wenn er im „luftleeren Raume“ schwebe. So treibt bei ihm ein in leidenschaftlichen Spannungen kochendes Willenselement Affekte und Gefühle in schneller Fülle und Wucht in die Wirklichkeit. Eine vulkanische Natur, wäre sie nicht durch ein zarteres Element, eine große Innigkeit des Empfindens gemäßigt worden. Durch diese wurde sie, vornehmlich in späteren Jahren gesicherter Existenz und freilich auch zunehmender Krankheit, zu einer besonderen Heiterkeit gestimmt, zu dem, was Schiller in Augenblicken von Bedeutung Freude nannte:

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen!

Ein Willensmensch war Schiller an erster Stelle auch im Reiche der Gedanken: „nichts genierte ihn, nichts engte ihn ein,“ rühmt Goethe im hohen Greisenalter bewundernd von ihm, „nichts zog den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebte, ging immer frei heraus ohne Rücksicht und ohne Bedenken.“ Aber auch praktisch suchte der Dichter das Schicksal zu zwingen, und nie erlosch sein Bedürfnis, auf andere zu wirken, anderen zu befehlen und zu dienen. So ist sein Leben erfüllt von einem Freundschaftskult aktivster Art; und jenseits der Freunde sah er in der Nation das vornehmste Element, das er beeinflussen, ja fesseln müsse, so wie Voltaire Frankreich gefesselt habe. Von diesem Standpunkte aus war ihm das Schicksal seiner Dichtungen nicht gleichgültig, während Goethe den seinigen ein schlechter Vater war; er sorgte für deren Verbreitung und auch für die derjenigen Goethes, und auf dem Gebiete des Buchhandels entfaltete er die Eigenschaften eines genialen Unternehmers, während Goethe, wenn in diese Dinge hineingezogen, verwundert in den Schranken des aristokratischen Kaufmanns von altem Schrote verharrte.

Wie mußten nun diese Fundamentalunterschiede im eigentlich schöpferischen Moment, in der Dichtung beider Freunde, hervortreten! Ausgeprägt waren sie bis zu dem Grade, daß

Goethe innerlichst zwischen den Berufen des Dichters und Malers, Schiller zwischen denen des Dichters und Predigers geschwankt hat: anschauliche Dichtung lautete die Losung Goethes, Schillers dagegen phantasievolle Dichtung von rhetorischer Färbung. Goethe fand deshalb seine Stoffe, ohne sie zu suchen. Er war glücklich über den Besuch der Muse, aber er lud sie kaum ein. Er bildete seine Gestalten von außen nach innen; er erlebte das Gedicht so lange, bis es kreiste; und dann erfolgte mühelos die Geburt. Darum dichtete er am liebsten morgens, nach erquickendem Schlafe, der die Gestaltung der Bilder vorgeschaffen hatte, und Verszeilen und Verse fielen in vollendeter Rundheit wie Perlen von seinen Lippen. Dabei wandelte seine Sprache ruhig dahin, lieber geschwätzig als abgerissen, niemals getrübt und undurchsichtig. Schiller dagegen fühlte die Begeisterung als einen unbestimmten Drang zur Schöpfung, Musik, selbst einfaches Spiel Lottens auf dem Spinett löste ihn aus, und die Abend- und Nachtstunden waren seinem Schaffen die liebsten Gefährten. Erst aus dieser subjektiven Empfindung heraus suchte er dann nach Stoffen, die geeignet waren, den Schaffensdrang in sich aufzunehmen und zu verkörpern. So hat er den Satz aufstellen können, daß alle Geburten unserer Phantasie zuletzt nur wir selbst seien, da in unserer Seele alle Charaktere nach den Urstoffen schliefen. Und seine Phantasie arbeitete unter diesen Bedingungen so kräftig, daß sie sinnlich niemals Geschautes realistisch zu verlebendigen wußte: so erstaunlich schon in dem Jugendgedichte „Die Schlacht", so vollendet an der Neige seines Lebens in den Schweizerszenen des „Tell". Aber diese überströmende Phantasie arbeitete nicht ruhig, sondern stoßweise. Dem Befehl eines herrischen Willens unterstellt, werde sie gleichsam als Sklave tätig, und ihre Erzeugnisse blieben deshalb nicht frei von Schlacken. Wie oft hat darum Schiller auch an der Form seiner Schöpfungen im weiteren Sinne geändert, und selbst im einzelnen sind die Manuskripte seiner Gedichte voll von Streichungen und Korrekturen.

Sind das scheinbar äußerliche Beiträge zur Psychologie

der Dichter, so haben wir das Glück, den Weg zu einem noch weitergehenden Verständnisse durch Schiller selbst eröffnet zu sehen. Denn der reflektierende Dichter hat in den Abhandlungen über naive und sentimentalische Dichtung selbst Studien zur Psychologie der Dichtung geliefert, denen eigenste Erfahrungen wie auch Reflexe aus der vertrauten Beobachtung Goethes nicht fern geblieben sein können.

Schiller geht in diesen Studien allerdings im Grunde von einem Fundamentalunterschiede der praktischen Psychologie überhaupt aus, von dem zwischen dem Realisten und dem Idealisten, um ihn in einem noch heute fast durchweg geltenden Sinne zu formulieren. Der Realist ist ihm „in Rücksicht auf das Theoretische ein nüchterner Beobachtungsgeist und von fester Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugnis der Sinne"; „in Rücksicht auf das Praktische" zeigt er „eine resignierte Unterwerfung unter die Notwendigkeit (nicht aber die blinde Nötigung) der Natur: eine Ergebung also in das, was ist und sein muß." Die Eigenart des Idealisten dagegen sieht er darin, daß er „im Theoretischen ein unruhiger Spekulationsgeist" ist, „der auf das Unbedingte in allen Erkenntnissen drängt, im Praktischen" aber einem „moralischen Rigorismus" huldigt, „der auf dem Unbedingten in allen Willenshandlungen besteht".

Der Realist beweist sich demgemäß „als Menschenfreund, ohne etwa einen sehr hohen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben"; der Idealist „denkt von der Menschheit so groß, daß er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten".

Höchst lehrreich ist nun, wie Schiller, wenn auch nicht in der Art des Verlaufes, so doch im Grunde seiner Erörterungen, von diesen beiden allgemeinen Typen Anwendung macht auf den Typus des Dichters. Auch die Dichter zerfallen ihm in Realisten und Idealisten. Ist ein Dichter Realist, so wird er ganz von seinem Gegenstande beherrscht sein: wie die Natur, ja wie die Gottheit steht er hinter seinem Werke. Der idealistische Dichter dagegen wird in der Natur erst das Ideal

suchen, das er sich von ihr geschaffen hat; und mit bewußter Geisteskraft wird er nach ihm ringen. Demgemäß erscheinen die Realisten als naive Dichter, da sie die Natur sind, die Idealisten dagegen als sentimentalische, da sie diese suchen.

Die größeren Dichter aber sind die sentimentalischen Idealisten: denn der naive Realist kann in seiner Art eine gewisse endliche Vollkommenheit so gut wie absolut erreichen: der sentimentalische Dichter dagegen, der nach einem niemals ganz erreichbaren Ideale strebt, wird eben durch sein nie ermattendes Annäherungsbestreben an eine unendliche Größe ständig höher gehoben.

Nun ist klar, daß Schiller in diesen Ausführungen nicht sich und Goethe charakterisiert hat: denn wann gingen Charaktere jemals völlig im Typus auf? Aber daß ihn der Unterschied der beiden Charaktere in seinen Beobachtungen mit geleitet hat, ist nicht zu leugnen. Und so wird man eben an der Hand seiner Ausführungen zur weiteren Einsicht über die beiderseitigen Übereinstimmungen und Gegensätze gelangen.

In der Tat hatte Schiller vieles vom sentimentalischen Dichter. Er strebte ohne Unterlaß hinaus in die Welt der Ideale; und so waren es nicht allzuviele, aber eben die größten Probleme des Menschenlebens, die ihn beschäftigten. Nicht zum mindesten aus diesen Zusammenhängen heraus ist er zum Dramatiker geworden, zum Dichter der Tat, während Goethe, mehr episch und lyrisch angelegt, vor allem als Dichter eines verwickelteren Innenlebens, als Dichter des Gemütes gelten darf. Ja bei Schiller kann es geschehen, z. B. in der Besprechung von Matthissons Dichtungen, daß er die Kunst auf den Menschen als ihren einzigen Gegenstand einschränkt. Und so versenkte er sich denn nicht in das volle, warme Element der Dinge, sondern haftete gleichsam an deren idealem Umriß: bis ihm, unversöhnlich in sich, der große Gegensatz von Natur und Geist herausprang. Dabei war ihm der Geist die hohe sittliche Idee und, menschlich gefaßt, der energische klare Wille. Dieser aber erscheint ihm als Herrscher über die Natur: „es ist der Geist, der sich den Körper baut."

Mit diesen Sätzen stehen wir an dem Urquell des Idealismus Schillers; die Idee der Suprematie des Willens hat der Dichter selbst in Sätzen wie dem folgenden ausgedrückt, daß es schönstes Ziel des Menschen sei, „der Mechanik seiner Natur nach Gefallen mitzuspielen und das Uhrwerk empfinden zu lassen, daß ein freier Geist seine Räder treibt". Und in Leben und Sterben hat er diesen Satz mit seinem Blute besiegelt. Es ist der Zusammenhang, aus dem her Goethe später äußern konnte, durch alle Werke Schillers sei die Idee der Freiheit gegangen.

Wie anders Goethe selbst! In einem Briefe an Schiller hat er sein Talent eine Naturkraft genannt, die, wie sie sich selbst bilden muß, auch aus sich selbst und auf ihre eigene Weise wirke. Klingt das nicht fast wie eine Definition des naiven Dichters? So versteht es sich, daß Goethe einen Unterschied zwischen Geist und Natur im Grunde nicht kannte: Geist und Natur sind eines nur. Und als höchstes Ziel menschlicher Bildung und Kunst erschien es ihm, das Bewußtsein der allumfassenden Bedeutung einer durchgeistigten Natur zu fördern und ungetrübt fortzupflanzen:

Am Sein erhalte dich beglückt!

Ist das nicht zugleich die vollständige Absage an eine Weltanschauung und ein Temperament, wie diejenigen Schillers?

Dennoch gab es, in idealistischer Richtung von der Natur her, Vereinigungspunkte höchster Art, in denen die Dichter sich ausglichen und zu höchstem Schaffen trafen.

In jenem Briefe zu Goethes Geburtstage im Jahre 1794, mit dem Schiller Goethes Herz gewann, sagt er ihm: „Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf .... Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der

Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt." Es ist die erste klare Darstellung des Kerns der Goetheschen Naturphilosophie, wie wir sie schon früher kennen gelernt haben[1]: Goethe selbst hat es anerkannt; in Schillers Worten fand er mit freundschaftlicher Hand die Summe seines Seins gezogen. Und der Mann, der Goethes Innere so zu erschließen verstand, sollte seinen Anschauungen so gänzlich fern gestanden haben? Eben in der Vorstellung von einem Idealen hinter der Welt der Erscheinungen trafen sich die Dichter, mochte diese Vorstellung auch bei Goethe mehr als eine triebmäßig charakterisierte aus der Natur, bei Schiller als eine mehr willensmäßig gedachte aus der Geschichte abgeleitet sein. Und mehr. Wir wissen bereits[2]: eben von dieser Vorstellung aus waren beide schon in den ersten Jahren ihrer Freundschaft einig darin, daß sie noch nicht ein Letztes bedeute. Für beide vielmehr erhob sich über der Welt der Erscheinungen und über der Welt der Gedanken diese beherrschend eine dritte Welt, in der sie beide letztlich lebten: „das dritte Idealische," wie es Schiller einmal ausgedrückt hat, „was Natur und Kunst zuletzt zusammenknüpft." Vor ihm, vor dem Reiche des einfach Schönen, in der letzten Harmonie, verschwanden schließlich die Unterschiede des naiven und des sentimentalischen Dichters, verschmolzen auch die Abweichungen beider Freunde in Temperament und Charakter, in Weltanschauung und Dichtung. Und nicht als ob damit eine schwächliche Transfusion beider eingetreten wäre. Sie blieben im Kerne, was sie waren, aber über ihnen leuchtete als Stern glücklicher Zukunft die stetige Möglichkeit des innersten Verständnisses: und aus ihr erstand

[1] S. oben S. 331 ff.
[2] S. oben S. 407.

als Glück der Gegenwart eine nimmer ermattende gegenseitige Befruchtung.

Wie treten doch demgegenüber die Tätigkeiten zurück, in denen wir die Dichter nach 1794 nun auch äußerlich vereint sehen: sie geben Zeitschriften mehr oder minder gemeinsam heraus; sie stellen in den „Xenien" ihre besonderen Standpunkte innerhalb der literarischen Bewegung Deutschlands gegen Freund und Feind gleich gerecht, wenn auch nicht ohne gelegentlich verletzende Offenheit fest; sie nehmen sich des Weimarschen Theaters an, wobei bezeichnenderweise Goethe das Anschauliche von der Wahl der Kulissen bis zur Harmonisierung der Gebärden der Schauspieler, Schiller das Rhetorische und damit nach seiner Übersiedlung nach Weimar die Leseprobe zufällt. Wichtiger ist, daß früh schon und allmählich immer innerlicher eine Belebung der beiderseitigen Schaffenskraft eintrat, die recht eigentlich den Gipfelpunkt der neuen Freundschaft bezeichnete; ohne Bedenken kann man für Goethe einige Jahre gegen den Schluß des 18. Jahrhunderts als die herrlichsten und fruchtbarsten seines Lebens herausheben; und Schiller hat von der Arbeit am „Wallenstein" ab bis zu seinem frühen Tode eine beinahe unglaubliche Schöpferkraft entfaltet: 1798 „Wallensteins Lager", 1799 „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod", 1800 „Maria Stuart", 1801 „Die Jungfrau von Orleans", 1803 „Die Braut von Messina", 1804 „Tell", 1804 auf 1805 „Demetrius".

In welchem Grade diese dichterische Gemeinschaft hob, zeigt aber wohl nichts besser als der Fortschritt in der Lyrik Schillers. War Schiller bis dahin überwiegend rhetorisch zufahrend und aus zu leidenschaftlicher Art des Fühlens stimmungslos, so war fast alles schon, was die „Horen" von 1795 und der „Musenalmanach" des Jahres 1796 von ihm brachten, von tiefster Stimmung, ruhig und abgeklärt. Ja auch in Gedichten stark persönlichen Gepräges, wie den „Idealen", näherte er sich typisierender Meisterschaft: wie sehr sind die „Ideale" fast der allgemeine Ausdruck einer rührenden Klage um die verlorene Jugend: Goethe war darum von dem Gedichte besonders er-

griffen, denn er fühlte die Verwandtschaft mit seiner Art. Vor allem aber wurde Schiller jetzt der Meister des philosophischen Gedichtes, und in einzelnen Fällen gelang ihm die Durchdringung gedankenschweren Stoffes mit höchster Form aufs vollkommenste. Nirgends wohl mehr als in dem „Liede von der Glocke": hier gehen eindrucksvolle und deutliche Darstellung der Handlung und sinnvolle Betrachtung des individuellen und sozialen Lebens in einer Harmonie zusammen, der absichtlicher Tiefsinn und verwickelter Schwulst gleich fern stehen; und nirgends vielleicht wird darum die innerliche Zucht der Lyrik Goethes sichtbarer.

Goethes Lyrik selbst aber hatte inzwischen einen Zug erhalten, der sie von der gleichsam persönlichen Typik der früheren Periode entfernte. Was diese frühere Zeit ausgezeichnet hatte, war das persönliche Erlebnis gewesen und dessen Mitteilung zwar in verallgemeinerter Form, aber doch in so lebensvoller Darstellung der sozusagen bloßen lyrischen Existenz bei ungemeiner Schärfe des Sehens, daß gerade in dieser Hinsicht ein Anschluß fast schon an die impressionistische Dichtung einer weit späteren Zeit erreicht wurde. Jetzt dagegen trat das persönliche Erlebnis mehr zurück oder verflüchtigte sich zu allgemeinsten Formen, und dem folgte auch die innere Form, in dem sie in blasseren Farben atmete. So sind z. B. schon Gestalten wie die Mignons oder die des Harfners gewiß Verkörperungen des lyrischen Bedürfnisses des Dichters und ihre Gesänge Erzeugnisse höchster Kunst, dennoch aber tritt in diesen die rein persönliche Note bereits zurück. Weit mehr aber ist das bereits in den „Der Geselligkeit gewidmeten Liedern" der Fall, die Goethe im Jahre 1804 erscheinen ließ. Auch hier ist die Kunst von vollendeter Reife, aber an Stelle des Erlebnisses tritt die Phantasie, die Gestalten verobjektivieren sich gleichsam, und das Gebilde nähert sich epischer Empfindung, soweit sich nicht selbst schon Allegorisches aufdrängt.

Eben dieser Zug zum Epischen, von vornherein Objektiven ist nun für den Dichter, dessen Leben sich jetzt um die fünfziger Jahre bewegt, charakteristisch. Der erzählende Zug, einer

der Grundfaktoren der Goetheschen Kunst, tritt mehr hervor, und breit hat er schon den Ausgang des 18. Jahrhunderts beherrscht: „Reinecke Fuchs" ist 1794 erschienen, „Wilhelm Meisters Lehrjahre" 1795—96, die „Römischen Elegien" 1795, „Alexis und Dora" 1796, die Balladen und „Hermann und Dorothea" 1797: lyrisch durchzogene Erzählung, Epos verschiedener Formgebung und Roman beherrschen das Feld. Und eben indem die Dichtung Goethes diese Wendung nimmt, ersteigt sie eine letzte, höchste entwicklungsgeschichtliche Stufe des Klassizismus.

Zwar die Balladen brachten, wie wir wissen[1], keine neue Form des Epos: die short story in Versen war, zum Teil in Anknüpfung an englische Vorbilder, schon von Schubart und Bürger wie anderen, vereinzelt auch von Goethe selbst, aus dem deutschen Bänkelgesang entwickelt worden. In welcher Veredlung wurde aber diese Form von Goethe und im engsten Zusammenhange mit dem Freunde zugleich von Schiller gepflegt. Das Jahr 1797 wurde von Schiller das Balladenjahr genannt; es schenkte der Nation aus dem reichen Schoße der Dioskuren fast möchte man sagen die schönsten all der Gedichte, deren Form und Inhalt noch heute vor allem die Jugend entzückt. Für Goethe bedeutete das den Verzicht eines innerlichen Besitzes, den er, zum großen Teile schon in fertiger Form, seit langem in sich getragen und an dessen Vortrag er sich heimlich ergötzt hatte: so sind seine Balladen kurz, schlagend, von geschliffenstem Feuer und doch behaglichem Glanze: es ist die Fortsetzung der Bürgerschen Ballade ihrer inneren Tendenz nach. Schillers Balladen dagegen entstanden zumeist erst im edlen Wettbewerbe mit Goethe; darum sind sie gleichsam gemachter, redselig in ihrem scheinbar geschürzten Pathos, und verlaufen mehr in der Richtung einer Fortsetzung der äußeren Balladenform Bürgers. Doch wer will im einzelnen scheiden, was in diesem reichen Kranze dem einen oder dem anderen der Dioskuren angehört? Wir wissen, daß sie die Stoffe unter

[1] S. oben S. 454 ff.

sich verteilt haben; wir sehen, wie die typische Durchbildung im Goetheschen Sinne bald in einer Ballade Schillers überwiegt, bald die Deklamation Schillers eine Erzählung Goethes beeinflußt zu haben scheint; und in einer Ballade, der vom „Ringe des Polykrates", erlauben uns die Akten, noch ziemlich genau in die Werkstatt der beiden Blicke zu tun: in ihrer jetzigen Gestalt kann sie als Gesamtprodukt beider bezeichnet werden.

Goethe aber war es, der den Weg des Epos weiter verfolgte, während eben die letzten großen Balladen Schillers, die „Kassandra", „Hero und Leander", beide vom Jahre 1802, lyrische Stimmung verraten. Goethe schritt zur halb episch gehaltenen Elegie und schließlich zum modernen Sittenepos fort: und auf so herrliche Stücke wie „Alexis und Dora" folgten „Hermann und Dorothea" und die Bruchstücke der „Achilleis". Von ihnen ist „Hermann und Dorothea" durch Schiller als der Gipfel aller modernen Kunst bezeichnet worden: mit Recht, wenn man mit Schiller die klassische Dichtung als moderne Kunst par excellence versteht. Denn hier ist mit seltenstem Sinne deutsches Leben im milden Glanze seines typischen Daseins so gemalt, daß es ins allgemein Menschliche gehoben: daß Menschenleben in seinen wichtigsten Augenblicken überhaupt geschildert zu sein scheint. Die Form, in der es geschah, war dabei nicht neu; Voß, der treffliche Übersetzer der homerischen „Odyssee" und auch der „Ilias", hatte die epische Technik der Griechen in den Dienst einer etwas hausbackenen niederdeutschen Idyllik halbepischen Charakters gestellt; 1784 war seine „Luise" erschienen. Aber wie überbot Goethe diese Anfänge! In fest geordneter Marschroute gleichsam, mit der hellen Klarheit, die das Gedicht auszeichnet, fast unter der Beobachtung der Einheiten des französisch-klassischen Dramas, führt uns der Dichter in jenes Leben des mittleren deutschen Bürgertums ein, dessen geistige Vertreter die wichtigsten sozialen Träger wie des seelischen Aufschwungs der Zeit überhaupt, so auch der Dichtung gewesen sind: nie hat sich eine Kunst ihres sozialen Ursprunges gleich würdig und beinahe fromm ent-

sonnen. Und so sehr die Typik des Standes in den wichtigsten seiner Vertreter gewahrt wird, so ist doch alles aktuell belebt: der Hintergrund der französischen Revolution leuchtet auf, und selbst die Moden der Zeit finden Berücksichtigung: man kann das Stück auf eine ganz bestimmte Zeit eindatieren: das Jahr 1796, da Moreau über den Rhein geht, Frankfurt beschossen und Schwaben von den französischen Heeren überschwemmt wird. Und dennoch auf der anderen Seite die vollste Darlegung des Allgemein-Menschlichen! Sie wird erreicht, indem die Gestalten in der Typik ihres Gehaltes ein wenig über die Darlegung ihrer sonstigen Eigenschaften erhöht werden: so erhalten sie etwas von der Plastik des modernen malerischen Idealismus eines Millet, Böcklin oder Klinger; die Umwelt tritt, wie scharf auch immer gezeichnet, hinter sie zurück, und indem sie das gehobene Wesen bestimmter Berufe widerzustrahlen scheinen, vereinigen sie sich zur durchsichtigsten Charakteristik der Totalität einer menschlichen Gesellschaft.

„Hermann und Dorothea" ist 1797 entstanden, das „Lied von der Glocke" 1799: man darf wohl sagen, daß sie den Kreis menschlichen Daseins, in der besonderen Lebensluft deutsch-bürgerlicher Entwicklung des 18. Jahrhunderts erfaßt, völlig und durchaus der Eigenart der beiden großen Dichter, die sie schufen, wie dem Wesen ihrer gemeinsamen Anschauungen entsprechend umschließen. Und so sind sie zu Lieblingsdichtungen der Nation geworden und haften ganz oder teilweise im Gedächtnisse von Tausend und Abertausend ja von Millionen Deutschen: und auch keiner der Fremden, der ihre deutsche Schönheit einmal empfunden hat, wird sie je wieder vergessen.

Das Epos ist, welcher Art es auch sein mag, unter allen Umständen eine konzentrierte Erzählung; in ihm drängt die Handlung in bestimmtem Sinne einem bestimmten Ziele zu, und danach regeln sich die Einzelheiten der Formgebung. Anders der Roman. Der Roman ist, um mit Goethe zu reden, „eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln"; er ist ein Gemälde, vielleicht eine Gemäldesammlung, die zu

betrachten der Leser behaglich eingeladen wird. So versteht sich, daß die strengere Form des Epos, so lange sie sich noch lebendig fortgebildet sah, gegen den Roman im Grunde Verwahrung eingelegt hat; noch Schiller hat Romandichter nur für Halbpoeten erachtet.

Gleichwohl: seit dem 16. Jahrhundert spätestens, seitdem die Welt bunter und die Darstellungsgabe intensiver geworden war, war der Roman vorhanden, und der Harfner der Vorzeit, der erzählende Vagant der Landstraße des hohen Mittelalters, der Geschichtenerzähler auf dem Markte der spätmittelalterlichen Stadt wurde abgelöst durch den Buchführer des 16. Jahrhunderts, der etwa Jörg Wickrams „Rollwagenbüchlein" um wenig Geld darbot, und durch den Sortimenter des 17. und 18. Jahrhunderts, der die dickleibigen Hofromane dieser Zeiten verkaufte.

Groß war dabei die Kunst der älteren Romandichtung nach heutigen Begriffen nicht. Der Roman des 16. und 17. Jahrhunderts, des individualistischen Zeitalters überhaupt, ging noch ganz im Erzählen von Taten auf; von einer Charakteristik der Helden war keine Rede; sie lieben nur und werden geliebt, kämpfen und schlagen sich durch die Welt: sind Subjekte und Objekte von Handlungen. Nicht minder ist ihre Umwelt nur eine solche von Ereignissen: rascher Zug der Erzählung bei aller Verworrenheit des Inhalts ist das einzige allenfalls durchgehende künstlerische Prinzip.

Diese Art des Romans war nun in England und Frankreich, vornehmlich aber in England als dem frühesten Träger subjektivistischen Seelenlebens innerhalb der Völkerfamilie West- und Mitteleuropas seit Beginn etwa des 18. Jahrhunderts eine andere Art entgegengetreten. Der Roman wurde jetzt die poetische Form der Darstellung der Zustände, die man zum erstenmal in ihrem eigentlichen sozial-psychischen Wesen zu ahnen begann: und so schrieb man ihm die Aufgabe zu, Begebenheiten und Gesinnungen zu schildern, während die Wiedergabe von Charakteren und Handlungen dem Drama zugewiesen blieb. Es war eine Richtung, mit der in der Tat die Anfänge

des modernen psychologischen Romans gegeben waren; und ihre vollendeten Erzeugnisse, vor allem die Romane Richardsons („Pamela" 1740, „Grandison" 1753) fanden in Übersetzungen weite Verbreitung auch in Deutschland.

Was aber wollte ihr Einfluß gegenüber dem der französischen Entwicklung besagen, die, nach manchen durch englische Einwirkungen unterstützten Anfängen, in den großen Romanen Rousseaus, der „Neuen Héloïse" von 1760 und dem „Emil" von 1762 gipfelte! Wie in Frankreich wurden Rousseaus Bücher auch in Deutschland gierig verschlungen; und allenthalben begegnet man Spuren ihres Wirkens, in der Literatur wie in der Entwicklung des Seelenlebens überhaupt.

Das, was sie auszeichnet, die durchgeführte Schilderung eines Charakters, hatte man allerdings in Deutschland seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch schon versucht, und es waren, hervorgehend aus einem immer mehr verbreiteten psychologischen Interesse, Romane entstanden, deren Gestalten sich günstigenfalls nach Tiefe und Breite der Auffassung etwa der gleichzeitigen oder wenig späteren Porträtkunst eines Mengs oder Graff vergleichen lassen. Allein keines von diesen Büchern hatte wirklich an das Herz der Nation gegriffen: dies zu erreichen, war Goethes „Werther" vorbehalten geblieben. Durch ihn aber wurde Rousseau in Deutschland wirklich geschlagen, wenn auch teilweise mit seinen eigenen Waffen, denn der Zusammenhang selbst der Form von „Werthers Leiden" mit den Romanen des Genfers ist offenbar.

Werther ist schon ein durch und durch subjektivistischer und insofern moderner Romanheld; erfüllt erscheint in ihm bereits die Forderung der älteren Romantik, daß es, „um einen Roman berühmt zu machen", genüge, „wenn ein durchaus neuer Charakter darin auf eine interessante Art dargestellt und ausgeführt wird". Wie aber erfolgte diese Ausführung in „Werthers Leiden"? Wie schon der Titel deutlich zeigt, ist der Held ein passiver Charakter: keine Spur von dem Tatendurst früherer Romanfiguren: entschlußlangsam lebt er in Empfindungen, und indem er sich bewußt in ihnen schaukelt,

sieht er auch die Welt nur durch ihr trübes Mittel. Handelte es sich da, bei einem solchen Helden, in der Tat nur noch um ein Einzelbildnis? Nein — durch den Helden hindurch erscheint die Zeit; und eben sie, das ist der gleichsam erzieherische und programmatische Zweck, soll durch Schilderung eines pathologischen Vertreters überwunden worden.

Und so schillert schon dieser früheste Roman Goethes aus dem Individual- in das Sozialpsychische — wie es nicht minder mit den Bekenntnissen einer schönen Seele, jenem verhältnismäßig früh entstandenen Einschiebsel in „Wilhelm Meisters Lehrjahren", der Fall ist.

Es ist ein Zug zur höheren Ausbildung des Romans, der eben in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" zum erstenmal volles Leben gewinnt. Goethe hat an dem Werke, das 1795 auf 1796 veröffentlicht wurde, lange Zeit, gegen zwei Jahrzehnte, gearbeitet; kein Wunder daher, wenn es nicht als aus einem Gusse hervorgegangen erscheint und insofern auch den Meister selbst nicht befriedigte. Seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung wird ihm dadurch nicht genommen. Diese aber beruht im Grunde in einem Doppelten.

Einmal wird hier zum erstenmal die Aufgabe des subjektivistischen Romanes, ein Totalbild einer bestimmten Zeit zu geben, grundsätzlich ganz erfaßt. Was Goethe beabsichtigt, ist ein breites Gemälde seiner Gegenwart zu entwerfen: und zwar dieser Gegenwart nicht in ihren eminenten Handlungen, sondern in ihrem sozialpsychischen Gemeinleben, ihrem Diapason. Es ist eine Aufgabe, die in einem individualistischen Zeitalter, das dieses Gemeinleben kennen zu lernen noch nicht reif genug ist, nicht einmal vorzustellen gewesen wäre. Und indem der Dichter in dieser Absicht zu Werke geht, stellt er mit sicherem Instinkte dasjenige Problem der zeitgenössischen Geschichte in den Vordergrund, das damals allen Leuten von Voraussicht als das Wichtigste erschien, das der Erziehung. Wir werden später an anderer Stelle[1] hören, in welchen merkwürdigen

[1] Im neunten Bande, Buch XXIII, Kap. I.

Formen die geistige Gesellschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dazu überging, erste Vermutungen über die notwendigen öffentlichen Formen des neuen Seelenlebens, über einen subjektivistischen Staat der Zukunft also, zu äußern. Und wir haben schon erfahren[1], daß man als eine unumgängliche Vorarbeit für die Bildung dieses neuen Staates die Erziehung der Zeitgenossen zu voller subjektivistischer Lebenshaltung forderte. Von diesem Standpunkte aus also ergriff Goethe das Thema: und in diesem Sinne ist sein Roman ein Beitrag zur Geschichte auch der politischen Theorien.

Wie aber faßte er nun diese Erziehung auf? Sein Wilhelm Meister ist ein Sohn wohlhabender bürgerlicher Eltern, der in zweierlei Kreise gerät, Kreise des Theaters und Kreise des Adels. Auf den ersten Augenblick eine sehr merkwürdige Zusammenstellung. Indes läßt der Verlauf des Romanes keinen Zweifel, wie sie gemeint ist. Wilhelm Meister soll in den Schauspielerkreisen zum Künstler gleichsam der Kunst, in den Adelskreisen aber zum Künstler des gesellschaftlichen Lebens erzogen werden: um ästhetische Erziehung handelt es sich in beiden Fällen, um eine Erziehung zugleich auch ethischen Charakters, insofern edle Sitte sich der Kunst vermählt: um die Verwirklichung mithin von Idealen, wie sie in verwandter Weise Schiller in seinen Briefen über ästhetische Erziehung vorschwebten. Und das hat Schiller sehr wohl empfunden, wenn er von Wilhelm Meister sagte: „er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideale in ein bestimmtes tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen."

Indem aber Wilhelm Meister in idealisierender Kraft dahinlebt, hebt seine Erziehung zugleich auch alle anderen Gestalten des Romans ins Ungemeine: sie sind alle typisiert, bedeuten mehr als Individuen, sind Ausdruck von Tendenzen und allgemeinen Zusammenhängen. Und diese Typisierung der Gestalten steigert sich da, wo über dem Ungemeinen noch das Außerordentliche gegeben werden soll, fast ins Allegorische.

[1] S. oben S. 294 ff.

Nirgends wunderbarer, überraschender, sozusagen neuer als in den Gestalten des Harfners und Mignons. Welche Farben werden hier lebendig: süßeste Sehnsucht, namenloses Hoffen, pathetische Innigkeit, graue Melancholie — und schließlich wortkarger Schmerz und tiefste schweigende Erschütterung. Nicht minder wunderbar, vielleicht wunderlich erscheint es, daß das Schicksal des Helden durch die geheimnisvolle Gesellschaft des Turmes geleitet wird: ein sinnbildlicher Zug offenbar, eine Verkörperung wohlwollender transzendenter Führung, eine Theodicee des menschlichen Geschickes. Es sind romantische Züge: und man sieht hier einmal deutlich, wie leicht sie sich aus dem Typisierungsdrange des Idealismus entwickeln konnten, sobald dieser ins Allegorische und damit wohl auch ins unmittelbar Mystische gesteigert wurde.

Es ist der zweite bemerkenswerte Zug an den Lehrjahren Wilhelm Meisters: weist der Roman seinem Inhalte nach in einer Perspektive von mehr als zwei Geschlechtern unmittelbar auf den realistischen Sozialroman des 19. Jahrhunderts hin, so wird er durch seine Form zu einem Vermittler aus dem literarischen Zeitalter des Klassizismus hinein in die unmittelbar folgende, ja um 1800 längst schon blühende Zeit der Romantik.

Goethe aber hatte sich auch mit dieser Ausgestaltung des Romans noch nicht genug getan. Erst in einem bei weitem geschlosseneren Kunstwerke, als es „Wilhelm Meister" ist, einer Dichtung, die in ihrer dramatischen Spannung zugleich den höchsten Anforderungen der Novelle gerecht wird, in den „Wahlverwandtschaften", hat er, wenige Jahre nach dem Tode Schillers, die Summe seiner erzählenden Kunst gezogen. Die „Wahlverwandtschaften" sind ein Ehebruchsroman, und schon insofern gehören sie der um 1800 noch völlig neuen Strömung des sozialpsychologischen Romans an. Während aber der Ehebruchsroman, eine der frühesten und, bei den sitten- und sozialgeschichtlichen Problemen des 19. Jahrhunderts, hartnäckigsten Formen des sozialpsychologischen Romanes, von der Mehrzahl der Dichter, die ihn pflegten, von den Kotzebue, Lafontaine

und Genossen roh genug behandelt wurde, indem sie beim rein Äußerlichen, beim Erzählen stehen blieben, ging Goethe, trotz romantischer und symbolischer Neigungen, die sich auch hier verraten, der Hauptsache nach doch schon zu einer psychologisch zerlegenden, naturwissenschaftlichen Behandlung über. Da wird denn die Entwicklung der Charaktere durchaus zum Mittelpunkte der Begebenheiten gemacht: und damit reicht die Absicht und vielfach auch die Durchführung schon unmittelbar an die Anfänge der impressionistischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heran.

Gewiß kann bei alledem betont werden, daß die moderne Technik doch nicht erreicht ist. Allein wenn es richtig ist, daß die Welt im „Werther" noch vielfach durch den Schleier der Empfindsamkeit gesehen ist, — daß im „Wilhelm Meister" eigentlich nur die Theaterverhältnisse ganz plastisch dargestellt sind, während schon die weitere Umwelt nur im Kontur erscheint und gar die Linien des landschaftlichen und allgemeinen sozialen Hintergrundes ins Ungewisse verschwinden, — daß endlich in den Wanderjahren, diesem Werke des Alters, die Gestalten zu Schemen verblassen und in ihren Adern statt Blutkörperchen Abstraktionen rollen: so erscheinen die „Wahlverwandtschaften" doch als das Werk, in welchem sich der Genius Goethes auch in der Erahndung der künstlerischen Form am weitesten nach vorwärts gestreckt hat in neue Zeiten: und nur noch die psychologischen Dramen, sowie manche lyrische Gedichte, als psychologisches Drama auch der „Faust", lassen sich in dieser Hinsicht neben ihnen nennen.

Indem dies aber die geschichtliche Stellung dieser Werke war, verloren sie an Bedeutung für die eigene Gegenwart. Wie die Dramen, so haben auch die Romane Goethes den Zeitgenossen nur in beschränktem Kreise etwas gegolten — auch von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" steht das fest; nur die noch engen Kreise der Romantiker haben sie gefeiert —: der eigentliche Dichter der Nation um 1800 war Schiller.

Schiller aber war um diese Zeit mehr wie je zuvor Dramatiker: und so feierte der deutsche Klassizismus, insofern

er bereits den Zeitgenossen etwas bedeutete, seine größten Triumphe eben im Drama. Gewiß waren dabei auf diesem Gebiete neben Schiller auch noch Männer wie Iffland und Kotzebue Lieblinge der Nation, und ihr Ruhm stand seit den „Jägern" etwa (1785) und „Menschenhaß und Reue" (1789) fest auf mehr als ein Jahrzehnt: aber doch erkannte auch schon das größere Publikum in steigendem Maße die Überlegenheit Schillers: und Szenen, wie sie sich in Weimar nach der ersten Aufführung von „Wallensteins Lager", in Leipzig nach der Erstaufführung der „Jungfrau von Orleans" und in Berlin gelegentlich der Anwesenheit Schillers abspielten, sollen unvergessen bleiben in der Geschichte des nationalen Geschmackes.

Für das Drama des entwickelten Subjektivismus gilt im allgemeinen der Satz, daß das Schicksal als immanent gedacht wird: es entspricht das einem Grundzuge des subjektivistischen Denkens, wie er sich aus den Naturwissenschaften her auch den Geisteswissenschaften immer stärker mitteilte und bereits auch in Kants Philosophie zutage trat. Denn wenn Kant von Transzendenz redet und Transzendenz annimmt, so ist damit doch nicht jene alte Transzendenz einer kausalitätslosen Dextra manus Dei gemeint, von der das ältere Drama erfüllt war, sondern nur die Tatsache zum Ausdrucke gebracht, daß innerhalb der menschlichen Entwicklung neben dem Einflusse der Sinnenwelt stetige Beziehungen unsinnlichen, geistigen Charakters obwalten. Diese Transzendenz Kants ist also im Sinne der älteren Transzendenz eine immanente.

Eine immanente Schicksalsidee in diesem Verstande von Immanenz kann nun aber noch sehr verschieden gestaltet werden.

Einmal kann das Schicksal nun als sozusagen etwas Selbstverständliches gelten; es können die Ideen, die sich in ethischen Anforderungen bei Schuld und Vergeltung, in einem Kausalnexus von großer Handlung und Katastrophe ausdrücken, wirken, ohne als für den Charakter gerade dieses Dramas insbesondere geltend empfunden zu werden. Dies ist der Fall, wenn das Schicksal nichts ist als das Wirken der gewöhnlichen, seelischen Umwelt, der Jedem gegenwärtigen Zustände, unter denen die

Gestalten leben. Dann bewegen sich die Charaktere für den Zuschauer frei von einem als fremd empfundenen Zwange und treten ganz in den Mittelpunkt der Handlung: und es entsteht das realistische Drama.

Anders liegt der Fall, wenn das Schicksal nicht als etwas Selbstverständliches gilt: wenn es als eine als etwas Besonderes empfundene Kraft die Gestalten überwältigt. Dies kann geschehen entweder dadurch, daß Probleme früherer, nun historisch gewordener Schicksalsformen aufgeworfen werden, oder dadurch, daß ein Pflichten- und Rechtskodex, vielleicht sogar eine Kausalität angenommen wird, die erst der Zukunft angehört. Dann treten die Gestalten natürlich unter den Zwang dieser Schicksale. Können sie aber unter diesen Umständen noch realistisch gefaßt werden? Die Frage wäre zu bejahen, wenn es gelänge, sie auf den Boden eines Seelenlebens zu stellen, das den Anforderungen des anders gearteten Schicksals entspricht. Das ist aber niemals ganz möglich; denn es hieße für den Dichter Veränderung seines Verhältnisses zu seiner Zeit und damit seines geistigen Selbsts. Wohl aber kann der Dichter anzupassen suchen. Und bei diesem Vorhaben wird ihm die fremde Schicksalsart helfen, indem sie die Gestalten in ihre Atmosphäre zu ziehen suchen wird. Es ist eine der Arten, in welcher das idealistische Drama entstehen kann: denn indem die Gestalten der Typik einer besonderen Schicksalsidee unterliegen, verfällt ihre Darstellung ohne weiteres einem besonderen Stile.

Dies idealistische Drama ist dann aber entweder historisch: — in diesem Falle erscheinen die Gestalten früheren Schicksalsideen unterworfen und dadurch gebunden, stilisiert: um so stärker stilisiert, je mehr die Schicksalsidee Zeiten gebundenerer Kultur als der heutigen, insbesondere etwa mystischen Zeiten, der Urzeit oder dem Mittelalter angehört.

Oder aber das idealistische Drama wird Zukunftsdrama, Tendenzdrama: dann erscheinen die Gestalten an Forderungen einer ersehnten Kultur, an ein Schicksal der Zukunft geknüpft und dadurch stilisiert: — insofern aber dies Schicksal freier

gedacht wird als das heutige, bewegen sie sich in sich freier, ungebundener als die Charaktere der Gegenwart.

Im Sinne der soeben aufgestellten Unterschiede ist Schiller kaum je völlig realistischer Dichter gewesen. In seiner Jugendzeit war er vielmehr idealistischer Zukunftsdramatiker und in seinen reiferen Jahren historischer Idealist, während „Don Carlos", das Drama der Zeit zwischen Jugend und Reife, zwischen diesen beiden Spielarten vermittelt.

Schon von dieser Betrachtung aus also hat Schiller eine zwar einseitige, aber bedeutende Entwicklung erlebt. Stellen wir uns aber auf den allgemeinen idealistischen Standpunkt der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts und übersehen von diesem aus die Einzelheiten seines Schaffens, so tritt uns erst recht eine schier unentwirrbare und tatsächlich auch nicht immer gänzlich klare Fülle der Entwicklung entgegen; und Goethe behält recht mit dem Verse, in dem er gelegentlich eines Maskenzuges im Jahre 1818, der Bilder aus Schillers Dramen darstellte, den verewigten Freund „den Sinnenden" nannte, „der alles durchgeprobt".

Wir erinnern uns, daß Schiller in seinen Jugenddramen klar noch an Resten, in unklarer Weise vielleicht sogar noch am Ganzen der christlichen Schicksalsidee festgehalten hatte[1], wenn sich ihr auch immer mehr, und schließlich im letzten Akte jedes Stückes siegreich, ein immanentes, nicht näher charakterisiertes Schicksal, ein Schicksal aber jedenfalls der Rache und der Vergeltung, entgegenstemmte.

Wie stellte sich nun zu dieser Entwicklung das erste der großen Dramen der reifen Zeit, die „Wallenstein"-Triologie? Man weiß, daß dem Dichter die Bewältigung dieses Stoffes, der ihm aus der Bearbeitung der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges zuwuchs, große Schwierigkeiten gemacht hat. Und die Lösung ist denn auch keineswegs durchsichtig. Das Schicksal scheint, etwas äußerlich betrachtet, beinahe in die Armee verlegt zu sein; sie ist das „Objekt, worauf ‚Wallen-

[1] S. oben S. 479 ff.

stein' ruht": „sein Lager nur erkläret sein Verbrechen." Wenn aber anderseits im Prolog ausgesprochen wird, daß die Dichtung die größere Hälfte der Schuld des Helden den unglückseligen Gestirnen zuwälze, so erscheint das Schicksal doch weit umfassender: als das dunkle Walten einer Notwendigkeit in, vielleicht über den Dingen. Das ist die Notwendigkeit, welche die Tat des Helden aus seinem Charakter, aus der Vorgeschichte und aus dem dadurch geschaffenen Drucke der Verhältnisse hervortreibt, welche schließlich in einer unentwirrbaren Kausalität den Untergang herbeiführt[1]. Diese „finstere Macht, die keines Menschen Kunst vertraulich macht" — ist sie nun eine sittliche Idee?

Ihr gegenüber stehen die Gestalten, vor allem Wallenstein. Es scheint, daß er frei ist: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne!" Und auch sein astrologischer Glaube macht ihn nicht unfrei, denn er ist Ausfluß seines Wesens. Gilt also für ihn die empirische Freiheit Kants? Und über ihr als Schicksalsmacht Kants ethischer Transzendentismus?

Schiller hat im Jahre 1796 etwa als proton pseudos des Stückes gefunden, daß „das Schicksal noch zu wenig und der eigene Fehler noch zu viel zu Wallensteins Unglück tue". Er neigte also, wie er auch das Problem der menschlichen Freiheit dramatisch zu lösen suchte, einem stärkeren Determinismus zu. Es war der Punkt, in dem er an die Alten anknüpfte, und von wo aus er von ihnen beeinflußt wurde; gleichzeitig mit den zitierten Worten hat er antike Tragiker, besonders den Sophokleischen König Ödipus gelesen. Und nun höre man, aus dem Herbst 1797, folgendes merkwürdige Bekenntnis an Goethe: „Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren.

[1] S. Kettner, Einleitung zur Ausgabe des dramat. Nachlasses. (Schillers Werke. Cottasche Jubil.-Ausg. VIII. S. IX—X.)

Wie begünstigt das nicht den Poeten! ... Die Vorteile sind unermeßlich, wenn ich auch nur das einzige erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist ... Aber ich fürchte, der Ödipus ist seine eigene Gattung, und es gibt keine zweite Spezies davon." — Sollte die Erkenntnis der dramaturgischen Vorteile der antiken Schicksalsidee unbewußt zu schärferem Determinismus getrieben haben?

Schon die „Wallenstein"-Trilogie ist nach unendlichen Mühen schließlich so „organisiert" worden, daß nur der letzte Teil die eigentliche Tragödie enthält und die beiden Dramen vorher sich in die soziale und individuale Exposition teilen.

Erst recht aber ist nach diesem Schema das nächste Drama, die „Maria Stuart", gebaut, und eine Anzahl von Dramen der gleichen Zeit, die unvollendet geblieben sind, befolgen ebenfalls dieses Schema. Sehen wir für „Maria Stuart" zu, mit welchem Ergebnis. Die Exposition im ersten Akte ist höchst einheitlich und vollständig; das ganze Stück drängt sich auf die drei letzten Tage der Heldin zusammen; diese steht, eine erhabene Person im Sinne der Ästhetik Schillers, ganz im Mittelpunkte der Handlung. Jene gewaltigen Schau- und Leidenschaftseffekte werden erzielt, die das Stück noch heute zu einem der beliebtesten des Dichters machen. Aber das Schicksal wird nur im Hintergrunde gemalt und wirkt durch Ereignisse, die weit zurückliegen. „Dadurch werden die Personen, die die tödlichen Entscheidungen herbeiführen, Elisabeth und Burleigh, gewissermaßen mechanische Werkzeuge in der Hand der Nemesis"[1]. Schon Otto Ludwig hat sich in diesem Sinne ausgesprochen: alle Gestalten seien nur Schachfiguren der historischen Mächte; durch Katholizismus und Protestantismus, abstrakte Begriffe, würden sie in Bewegung gesetzt;

[1] Wychgram, Schiller S. 319.

ihr Kampf sei ein epischer, und so spreche im Grunde nur der Dichter mit verteilten Rollen. In der Tat: läßt man einen beinahe absoluten Determinismus noch dazu nur im Hintergrunde grollen, so können die Gestalten nicht belebt sein. Und selbst Maria leidet unter diesem nicht aufzuhebenden Zusammenhange. Denn worin besteht denn schließlich ihre Schuld? Kaum in mehr als in einer allgemeinen Leidenschaftlichkeit, die freilich in der großen Szene mit Elisabeth dämonisch ausbricht:

Wie Bergeslasten fällt's von meinem Herzen;
Das Messer stieß ich in der Feindin Brust!

Doch läßt sich allenfalls auch eine mehr vereinfachte Betrachtung des Dramas durchführen. Als Schicksalsidee würde sich in diesem Falle die sittliche Idee des Staates des 16. Jahrhunderts ergeben, und ihr würden beide Königinnen zum Opfer fallen: Maria, weil sie sich in früher Vergangenheit gegen sie schwer vergangen, Elisabeth, insofern sie sich ihr in der Unterzeichnung des Todesurteils, entgegen einem höheren Begriffe der Menschlichkeit, unterwirft und darunter für immer zu leiden haben wird.

Mit der Geschichte Maria Stuarts hat sich Schiller schon in Bauerbach beschäftigt, während die Ausführung erst in die Ettersburger Waldeinsamkeit der Jahre 1799 und 1800 fällt; wir haben es also mit einer Verschweißung von Jugendideen und Manneswerk zu tun. Ganz der reifen Zeit gehört dagegen die „Jungfrau von Orleans" an. In ihr liegt ein echtes historisch-idealistisches Drama vor; der Determinismus weicht einer göttlichen Sendung; Wunder geschehen, nicht bloß psychologische Merkwürdigkeiten und sonderbare Zufälle; der Stoff wird der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge" enthoben: hie gut Mittelalter allewege, können Gestalten und Zuschauer rufen. Und diese resolute Lösung sichert dem Dichter auch allen Erfolg im kleinen. Nun fügen sich die stark betonten sozialpsychischen Elemente den persönlichen ein, die Gestalten können idealistisch im Sinne mittelalterlicher Personaltypen gefaßt werden, und die Jungfrau ist gleichwohl mit einer Kraft der

Charakteristik gezeichnet, über die der Dichter noch niemals sonst geboten hatte.

Aber es war ein besonderer Stoff, der eben diesmal diese Lösung ermöglichte. Wie im übrigen um diese Zeit, und schon früher Schiller das Schicksal faßte, das ergibt sich wohl am besten aus den erhaltenen Nachrichten über „Die Braut in Trauer", ein Drama, das einen zweiten Teil der „Räuber" bilden sollte, aber niemals ausgeführt worden ist. Was uns aus ihnen entgegentritt, ist ein absoluter Determinismus beinahe transzendenten Charakters im alten Sinne der Transzendenz: der Geist des alten Moors und Franzens erscheinen deutlich als Dämonen der Rache.

Er war zur selben Zeit etwa, da Tieck in seinem „Karl von Berneck" das Ritterdrama in die Bahnen des Schicksalsdramas hinüberlenken half. Und in der Tat: bedingen sich nicht stärkerer Determinismus und typischere Zeichnung der Gestalten bis hin zum Symbolischen, wie sie zunächst der Klassizismus anstrebte, gegenseitig — und führen sie nicht zugleich über ins Lager der Romantik?

Nach der „Jungfrau von Orleans" hat Schiller in der „Braut von Messina" den scharfen antiken Determinismus, wenn nicht geradezu aufgenommen, so doch als entscheidendes Vorbild befolgt.

Ähnlich wie die europäische Völkerfamilie von heute aus dem gebundenen Seelenleben ihres Mittelalters in dem Christentum dieser Zeit eine Weltanschauung mit in die neueren Zeiten hinübergenommen hat, die das Schicksal abhängig denkt vom unbegreiflichen Einflusse höherer Gewalten, so hatten sich auch die Griechen aus ihrem Mittelalter bis in Zeiten hoher Kultur hinein eine Schicksalsidee erhalten, die bei allem Unterschiede vom Christentum des 8. bis 16., aber auch noch des 16. bis 18. Jahrhunderts, doch mit diesem in der Vorstellung eines transzendenten Eingreifens göttlicher Kräfte in das Menschenschicksal übereinstimmt. Nun erscheint allerdings diese Idee innerhalb der Gruppe der großen griechischen Tragöden rein eigentlich nur noch bei Aeschylus, stark gemildert dagegen

bei Sophokles und innerlich fast zermürbt bei Euripides: allein da die Stoffe, welche diese und andere Dichter behandelten, dem alten Sagenvorrat entstammten, dessen Fabeln unter dem vollen Walten der Transzendenz entstanden waren, so ließ sich diese Art von Schicksalsidee dennoch nicht ganz ausmerzen: sie sah überall durch und wurde in ihrer unvertilgbarsten Form, der des Fluches, der von Generation zu Generation innerhalb eines Geschlechtes fortwaltet, von der hellenischen Renaissance des Endes des 18. Jahrhunderts als das spezifisch Griechische und Antike des Dramas empfunden.

Von dieser Auffassung ging auch Schiller in der „Braut von Messina" aus. In der Tat ist die Schicksalsidee dieses Stückes fast ganz die antike:

> Wahl, meine Mutter,
> Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen
> Erreicht in der verhängnisvollsten Stunde?

So äußern die Personen des Stückes selbst eine fatalistische Auffassung der Dinge; Traumdeutungen nach Art antiker Orakelsprüche werden eingeführt; und gleich der Moira der Ödipussage lastet ein Fluch über dem Hause der Herrscher. Höchstens ließe sich sagen, daß dieser Fatalismus noch durch den Chor begrenzt sei, als dessen Aufgabe es erscheint, „die sinnliche Welt, die sonst nur als roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen". Und wer möchte leugnen, daß ein edelster Glanz Schillerscher Sprache den Chor fähig erweist, sich in diese Rolle hineinzubegeben? Wer nicht bewundern, wie gerade in diesem Drama der Stoff ganz von der Form überwunden ist: Einheit der Zeit, seltener Szenenwechsel, harmonisches Gegengewicht der Gestalten untereinander, Typ und Antityp im Fortschritte der Handlung? Aber atmen die Personen dabei wirklich noch, unter der Schnürbrust dieser Form — sind sie noch individuelle Charaktere und nicht vielmehr erstarrte Typen?

Wie weit Schiller schließlich in einem erbarmungslosen

Determinismus ging, zeigen vor allem die herrlichen Bruchstücke des „Demetrius“, über dessen Vollendung Schiller im Jahre 1805 gestorben ist: hier schafft eine „unregiersam stärkre Götterhand“ die erste Verknüpfung der Ereignisse, und diese wirkt in grausamer Folgerichtigkeit weiter bis zur Vernichtung.

Die deterministische Weltanschauung Schillers hat Nachahmung gefunden. Die ersten Zeiten des neuen Jahrhunderts sind erfüllt von der sogenannten Schicksalstragödie, in der die unverhüllte Anwendung des fatalistischen Prinzips, des Fußens in einer ehrwürdigen Mythologie beraubt, zu einem Zufallsglauben schlimmer Art führte und in eine Art von transzendentem Fetischismus auslief. Aus diesem Prinzipe heraus hat schon Zacharias Werner (1768—1823) geschaffen; in seinem „Vierundzwanzigsten Februar“ setzt das Schicksal außer diesem Kalendertag noch eine Sense und ein Messer als fatalistische Werkzeuge in Bewegung. Offenbarte sich dabei in Werner noch eine große, wenn auch zügellose und schließlich in geschmacklose Phantastik versinkende Kraft, die gelegentlich über das Bedenkliche der tieferen Anlage hinwegzureißen wußte, so trat das Prinzip nackt und nüchtern bei Müllner (1774—1829) hervor. Sein „Neunundzwanzigster Februar“ ist durch Werners „Vierundzwanzigsten“ veranlaßt worden und steht, wie leicht zu erwarten, in der Anwendung der Schicksalsidee selbst noch unter diesem; andere Dramen, wie die „Schuld“, bieten nicht viel Besseres, so sorgfältig in ihnen Sprache und Technik gehandhabt wird. Als Dritter endlich ist in diesem Zusammenhange der Freiherr von Houwaldt (1778—1845) zu nennen mit seinen vornehmlich in den zwanziger Jahren erschienenen Stücken, von denen der „Leuchtturm“ wenigstens eine wahre Schicksalstragödie ist, so schwer es auch dem rührseligen und weichen Dichter wird, die vollen Folgen des leitenden Prinzipes zuzulassen.

An den Schluß dieser ganzen Reihe aber kann man Grillparzers „Ahnfrau“ stellen. Denn in ihr ist die Grundidee zweifellos noch fatalistisch im Sinne der Schicksalstragödie: und wenn der Stoff der modernen Auffassung gleichwohl noch

erträglich erscheint, so wird das viel mehr der außerordentlichen Kunst des Dichters verdankt, Stimmungen hervorzurufen und zu erhalten, als der Idee des Dramas. Zudem ist bei Grillparzer immerhin schon eine Mischung der antiken Schicksalsidee mit modernen Mythologemen und daraus hervorgehenden Anschauungen eingetreten, die uns auch das Schicksal der „Ahnfrau" näher bringt, als das der Dramen etwa Werners oder Müllners.

Im ganzen wird sich sagen lassen, daß Schillers „Braut von Messina" und Grillparzers „Ahnfrau", Anfang also und Ende der Bewegung, noch derart von unserer Kultur angehörigen Elementen durchsetzt sind, daß sie sich dem Gange der nationalen Entwicklung nicht entziehen: die eigentlichen Schicksalsdramen dagegen fallen aus ihm heraus und sind taube Erzeugnisse eines ins kleinliche übergeleiteten Klassizismus. Nicht als ob sich nicht auch unter modernen Verhältnissen fatalistische Überzeugungen bilden könnten, und als ob nicht das Leidenschafts-Trauerspiel dazu aufforderte, sie walten zu lassen. Aber diesem Anreiz muß Widerstand geleistet werden, da der Fatalismus nicht als grundlegende Weltanschauung eines Zeitalters gelten kann, das die empirische Freiheit des einzelnen unter seine ersten Forderungen zählt und sie tatsächlich weithin verwirklicht hat.

Man erkennt in diesen Zusammenhängen ein Stück der Grenze, die einem fruchtbaren Einwirken auch der schönen hellenischen Renaissance des 18. Jahrhunderts gezogen war; und kein Zweifel, daß Schiller in der „Braut von Messina" diese Grenze zu überschreiten in Begriff war.

Dabei ist leicht zu erraten, was ihn dazu veranlaßte. In den eigentlichen Schicksalstragödien läßt sich unter der Einwirkung fatalistischer Weltanschauung eine fortschreitende Schematisierung und Aushöhlung gleichsam der Charaktere bemerken, die deren Gestalten schon den Zeitgenossen Müllners und Houwaldts als bloße Schemen erscheinen ließ. Bei Schiller ist die Entwicklung die umgekehrte. Sein hochgespannter Idealismus und seine ganze mehr deduktive Veranlagung führten

dazu, daß er, wie jener von ihm geschilderte Typ des Idealisten, vor der Menschheit die Menschen nicht sah, daß er, bei aller realistischen Schilderung im einzelnen, seine Gestalten weniger nach einer rein konkreten Einbildung, nach Vorstellungen eines innigen inneren Schauens, als nach den Bedürfnissen der Fabel schuf. So wurden sie ihm zu strengeren Typen, als dies der Idealisierungstrieb des Klassizismus an sich erforderte, und zu ihrer Ergänzung bedurfte es daher, um die Fabel vorwärts zu treiben, eines unerbittlich folgerichtigen, eines peitschenden Schicksals.

Wie sehr sich hier Fragen der dramatischen Ökonomie und der Weltanschauung bei Schiller zu einem nicht immer leicht zu entwirrenden Knäuel verknüpften, wird am anschaulichsten durch die Tatsache, daß der Dichter gelegentlich doch auch ein freundliches, minder hervortretendes, gleichsam realistischeres Schicksal gekannt hat. So vor allem im „Tell".

Im „Tell" tritt die Schicksalsidee überhaupt zurück; die Handlung ist mittelalterlich, mittelalterlich und teilweise selbst mythisch auch die Charaktere: wie konnte man sie ganz unter die Weltanschauung ihrer Zeit stellen, sollten sie Seele und Herold sein einer Entfaltung moderner Freiheitsgedanken? So verläuft denn die Fabel gut chronikenartig, wenn auch unter dem Gedanken der Sittlichkeit jeder Freiheitserhebung für die ursprünglichsten gemeinsamen Güter der Menschheit, für Haus und Familie, und die Seele des Hauptheldens, Tells, atmet zum Schlusse frei, wie die seines Volkes, und ohne ein Gefühl sittlicher Verschuldung.

Diese Weite und Ferne zugleich der Schicksalsidee hat dann eine Ausgestaltung des Stückes ermöglicht, mit der in die Entwicklung des deutschen Dramas ganz andere Motive geworfen wurden, als sie die Nachahmung der Alten nahe gelegt hatte: Motive der Zukunft. Wo hätten die Alten nicht gern die Zahl der Personen beschränkt, sie innerlich gegeneinander gewogen, nur wenige von ihnen plastisch hervorgehoben, die anderen dagegen in einem gleichsam symmetrisch geordneten, nach beiden Seiten verlaufenden Relief zurücktreten lassen?

Hier aber erhebt sich ein ganzes Volk; und so ist die Symmetrie der Gestalten nicht die des alten Reliefs mit seinem pyramidalen Aufbau der Konturen, sondern die dynamische der Lichtmalerei etwa, die Symmetrie eines Rubens und Rembrandt: Massen werden Massen gegenübergestellt, breit ist der Hintergrund belebt; es handelt, wer zu handeln den Drang hat, und er handelt, bei aller an der Antike gebildeten Sprache, nicht so sehr schön als charakteristisch. So ist denn im Grunde alles deutsch und national: und das große sozialpsychische Schauspiel des 19. Jahrhunderts wird angebahnt.

Und wie hat Schiller diese Masse dirigiert, wie als ruhiger Kapellmeister gleichsam die herben und die zarten Melodien dieser dramatischen Symphonie ertönen lassen. Denn auch hier, ja wiederum hier erst recht war er in seinem Elemente. Einsam stand er über Gegenstand und Personen in gleichsam deduktiver Höhe, die einzelne Gestalt war ihm hier ein Klang, ein Ton, deren mehrere erst Melodie und Stimmung ergaben; mit zwei Worten, scharf, schlagend mußte sie hingestellt werden im Verein mit anderen: und dies eben war die Kunst der Personenzeichnung des Dichters. Dazu welch reiche Anlage der Szenen! Von jeher schon, und erst recht in dem letzten, größten Jahrzehnt seines Lebens, liebte Schiller das Bunte, Wechselvolle der Handlung, war er gewöhnt, mit starken szenischen, ja entschiedenen die ganze Handlung durchziehenden Kontrasten zu arbeiten. So hat er schon die „Wallenstein"-Trilogie wesentlich mit auf den Gegensatz des Idealismus und des Realismus, des Rührenden und des Heroischen, Maxens und Wallensteins aufgebaut, um das zu erreichen, was er bedeutungsvoll Totalität des Menschlichen nannte. Und wie hat er diese Kunst, die verwickelten Szenenbau erforderte, von Drama zu Drama gesteigert, bis er im „Demetrius" mit einem durch den ganzen Aufbau künstlerisch hindurchgeführten Stimmungswechsel operiert, der an die komplizierte Lichtführung barocker Palast- und Kirchenbauten erinnert.

Das Musterstück aber in dieser Hinsicht ist der „Tell". Wie breit ist hier zunächst der landschaftlich-geographische

Hintergrund angelegt und wie dies Erdmilieu gleichsam mit dem politischen, wie das Land mit den Leuten verbunden! Kaum eine Person, die nicht den Stempel des Bergbewohners zeigte, kaum eine Szene, in der nicht alles, und keineswegs bloß die Kulisse, von der Schweiz erzählte, und in der Rütliszene das Außerordentliche der Landschaft, der Mondregenbogen, neben dem Außerordentlichen der Handlung. Vor und auf diesem Grunde aber bauen sich drei kunstvoll ineinander verschlungene Handlungen auf, die Tellhandlung, die Rütlihandlung, die Rudenzhandlung, wie man sie wohl genannt hat: und zum Zeichen, daß die Tellhandlung überwiegen soll, fallen ihr von den vier großen Szenen des Dramas, der Attinghausenszene, dem Apfelschuß, dem Rütlischwur, der Ermordung Geßlers, zwei zu, die wiederum in verschlungenem Wechsel zwischen die beiden anderen verteilt sind. Erscheint es nicht fast wie das Gerüst nur einer Erzählung? Man versteht, daß Goethe den Stoff des Stückes, den er aus der Schweiz mit nach Thüringen gebracht hatte, episch verarbeiten wollte; und in epischer Breite mag er auch Schiller, der nie in der Schweiz war, in den dämmernden Abendstunden gemeinsamen Verkehrs um 1800 von Land und Leuten der Berge erzählt haben. Aber Schiller hat diese Breite des Stoffes dramatisch zu beleben gewußt; und zum erstenmal geschah es damit, daß auf deutscher Bühne deutsches Volk sich als Helden erblickte.

Mit Schillers „Tell" schließt eine Periode der Geschichte des deutschen Dramas und wird noch mehr eine neue eröffnet. Sehen wir von dem psychologischen Drama Goethes ab, das, in seiner Zeit weniger verstanden, Perspektiven bis in das impressionistische Drama der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin eröffnet, so hatte mit Schiller das klassizistische Drama auch innerlich sein Ende erreicht. Mochte es in der Entwicklung der Schicksalsidee, von der Antike mit verlockt, einen Weg eingeschlagen haben, der in eine Sackgasse führte, dennoch hatte es der Zeit genug getan; die Bühnen ertönten von Schillers Versen, und Goethe konnte die Erfahrung seines reiferen Alters wie zu einem Epilog in die Worte zusammen-

fassen, daß sich das deutsche Theater in einer Schlußepoche befinde, wo eine allgemeine Bildung dergestalt verbreitet sei, daß sie keinem einzelnen Orte mehr angehören, von keinem besonderen Punkte mehr ausgehen könne. Und was dabei Publikum und Dichter zusammengeführt hatte, war am Ende doch die allgemeine Haltung des Idealismus gewesen, die sittliche Überzeugung, daß es Schöneres nicht gebe, als zu Idealen eines hohen Lebens ausgeweihte Gestalten unter dem Walten eines sittlichen Determinismus, als „in der schönen Form die schöne Seele". In dieser Form hat denn auch das Andenken Schillers namentlich fortgelebt: es sind nicht so sehr die Dichtungen an sich gewesen, die spätere Geschlechter immer und immer wieder anzogen, als vielmehr die energische sittliche Persönlichkeit, die hinter diesen Dichtungen stand, der idealistische, gleichsam schon erdentrückte Charakter, der auch da durchleuchtete, wo die dramatische Problemstellung vielleicht nicht in dem reinsten Feuer des vollendeten Diamanten strahlte. Ja, als Persönlichkeit vor allem lebt Schiller noch heute fort und wird er der Nation fortleben vor allem in Zeiten politischer Katastrophen und allmählicher Übergänge zu höherer seelischer Reife: dann, wenn tiefere Sehnsuchten auftauchen und weitere Lebenswahrheiten gesucht werden.

V.

Bildende Kunst und Musik.

1. In unserer Zeit wird von manchen Seiten für die bildenden Künste ein Gesamtkunstwerk erstrebt, ein Gegenstück gleichsam zu dem Gesamtkunstwerk der darstellenden Künste, das zu schaffen oder durch sein Schaffen wenigstens vorzubereiten der Lebenswunsch Richard Wagners gewesen ist. Es ist eine Neigung, die durch die tiefsten seelischen Strömungen unseres Zeitalters bedingt ist. Hohe Kulturen, die sich nach der Natur zurücksehnen, vermögen diese Sehnsucht zu verwirklichen nur durch bewußte Umgestaltung ihres Inhalts im Sinne der Einfachheit primitiver Kulturen: da aber in allen Urzeiten eine organische Einheit aller Künste galt — da in ihnen Tanz und Gesang und Dichtung und dramatische Aufführung, sowie sogar plastische und malerische Darstellung zusammenfielen —, so liegt es auf der Hand, daß ein solches bewußtes Streben nach natürlicher Einfachheit, nach Jugend und Lenzesfrische, auf künstlerischem Gebiete zur Idee des Gesamtkunstwerks führen muß. In den bildenden Künsten wird darum Einheit von Architektur und Malerei und Bildnerei, Malerei und Bildnerei dabei einem zu erhoffenden großen architektonischen Stile untergeordnet, zur eigentlichen Losung.

Es liegt aber auch in der sich in gewissem Sinne ewig wiederholenden Natur der Dinge, daß solche Zeiten, in denen die Einheit des Gesamtkunstwerks schon einmal, wenn auch aus anderen Tendenzen her verwirklicht zu sein schien, nun

allen denjenigen als künstlerisch besonders hoch stehend erscheinen, die ohne weiteren geschichtlichen Horizont nur dem nächsten praktischen Ziele der Kunst zueilen. Ihnen sind die bunten Reflexe der eigenen Schaffens- und Genußrichtung in der Vergangenheit ohne weiteres Anzeichen für Höhepunkte der früheren Entwicklung überhaupt. Und in dieser Auffassung wird sie die Tatsache wenig stören, daß es, von vorurteilsfreiem geschichtlichen Standpunkte her betrachtet, überhaupt keine Höhepunkte der Entwicklung gibt, zu deren Entdeckung es der Werturteile, und das heißt der Vorurteile irgendeiner kurzen Gegenwart bedürfte.

Wir werden daher, wenn wir jetzt Perioden des Gesamtkunstwerkes in der Entwicklung der deutschen Kunst aufsuchen, dies tun, ohne damit über deren absolute Bedeutung etwas aussagen zu wollen. Eine wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung kennt ja, abgesehen von der Reihenfolge der typischen Verlaufsstufen der seelischen Entwicklung, überhaupt nur relative Werte; und nur der vorübergehenden Praxis einer jeden Gegenwart verbleibt die Aufgabe, für ihre besonderen und begrenzten Zwecke aus diesen relativen Werten absolute zu entwickeln, indem sie sie in ein bestimmtes Verhältnis zu ihren eigenen Bestrebungen zu setzen sucht. —

Im Verlauf der deutschen Geschichte hat es vier Perioden eines Gesamtkunstwerkes gegeben: eine älteste etwa im 6. bis 9. Jahrhundert, eine zweite etwa im 12. und 13. Jahrhundert, eine dritte etwa im 15. Jahrhundert und eine vierte im 17. und vornehmlich im 18. Jahrhundert. Es sind die Zeitalter des ausgebildeten germanischen Holzbaustils, der entwickelten romanischen Baukunst, der vollendeten Gotik und des Renaissancestils, insofern er in Barock und Rokoko gipfelt. Von ihnen ist die erste nur schwer genauer datierbar; das aber ist sicher, daß sie, ihrem letzten Aushallen nach, jener sehr eigenartigen Entwicklung urzeitlichen Seelenlebens angehört, die wir als symbolisch bezeichnen müssen. Wir haben auch von ihr nur noch geringe bauliche Überreste; doch können wir uns von ihrer Architektur mit Hilfe der Ausläufer im heimischen Holzbauernhaus und in

der nordgermanischen Holzarchitektur, sowie mit Unterstützung der schriftlich erhaltenen Nachrichten immerhin noch eine gewisse Vorstellung machen. Und da ergibt sich, daß Plastik und Ornamentik, letztere als Anfang aller malerischen Darstellung, der Baukunst dienstbar gemacht waren: diese führte, Bildnerei und Malerei dienten ihr, und sie vermochten das um so eher, als sie nach unserer Terminologie rein ornamentalen, also dekorativen Charakters waren.

Im 12. und 13. Jahrhundert, in der Ausgangszeit des romanischen Stils und in der Periode des Übergangsstils, finden sich Erscheinungen verwandter, nur entwicklungsgeschichtlich mehr fortgeschrittener Natur. Auch damals stand die Baukunst auf der Höhe einer Entwicklung von bestimmten, einfachen Formen, die seit dem 9. und 10. Jahrhundert auftauchten; auch damals diente die Bildnerei dem Schmuck des Baues und war da, wo sie diesem ferne stand und in sich freier wurde, in ihren Stilelementen vom Baue abhängig; und auch damals trat die Malerei, nun schon zu vollendeter Wiedergabe der Umrisse der Erscheinungswelt entwickelt, gerade in ihrer höchsten und edelsten Ausbildung als Wandmalerei in den Dienst der Baukunst.

Zeigen die beiden späteren Perioden, die der ausgehenden Gotik und des Barocks wie des Rokokos, andere Merkmale? Keineswegs; um nur einige auffälligste Tatsachen zu erwähnen, so ist dort die Überhöhung der menschlichen Statur in der Malerei und Plastik eine Folge der Entwicklung der Baukunst, und ergibt sich hier die Entartung der Bildnerei zur bloßen Zierkunst und die Aufnahme hellerer Farbenstimmungen in der Malerei als ein Moment in der Abwandlung des barocken Baustils zum Rokoko[1].

Was aber diese Erscheinungen der vier verschiedenen Zeitalter miteinander verbindet, ist der Umstand, daß das Gesamtkunstwerk jedesmal am Schlusse einer längeren, in sich gleichmäßigen Entwicklung unter der Herrschaft der Baukunst ein-

[1] Vgl. Bd. VII, 1, S. 208.

tritt. Man führe dagegen nicht die Zeit des Barocks und des Rokokos an; Barock und Rokoko und nicht die Renaissance sind eigentlich erst die der Absicht nach vollgültigen modernen Aneignungsformen der Antike; und die Baumeister der großen Dome des 17. Jahrhunderts wie der Paläste des 18. haben durchaus im Sinne der Alten, etwa nach den Lehren Vitruvs, zu schaffen geglaubt.

Und ist denn eine solche Entwicklung nicht an sich leicht erklärlich? Die Architektur ist diejenige der bildenden Künste, die dem Raumgefühl der anderen Künste erst künstlerisch Maß und Ziel setzt; nur sie vermag darum den umschließenden Rahmen eines Gesamtkunstwerks zu bilden. Zugleich ist sie aber auch diejenige Kunst, die am meisten am Bedürfnisse klebt; der wechselnde Raumbedarf und die großen Wandlungen unterworfene Raumanschauung der einzelnen Zeitalter ist für sie, abgesehen von der eigentlichen Entwicklung des künstlerischen Sinnes, maßgebend. Diese Bedürfnisse aber entfalten sich innerhalb eines bestimmten Zeitalters nur langsam zu völliger Klarheit, und ihre volle architektonische Bewältigung setzt nicht bloß die Reife einer durch lange Zeiträume erwachsenen gleichmäßigen Kultur voraus, sondern auch noch ein instinktives Wahrnehmen und Übertragen dieser Reife in tektonische Gedanken und bauliche Anschauung.

Es ist ein Zusammenhang, der zugleich weiter führt. Volle Entwicklung eines Baustils und damit Möglichkeit eines Gesamtkunstwerks ist nach alledem nicht bloß Sache günstiger künstlerisch-individueller Entwicklung; beide Erscheinungen können sich anscheinend nur gegen den Reifezustand eines ganzen Kulturzeitalters, gegen Ende einer in sich geschlossenen Kultur, einer ablaufenden Periode seelischen Gesamtlebens einstellen. In der deutschen Geschichte wenigstens sind diese Zusammenhänge unmittelbar anschaulich. Das Gesamtkunstwerk der Urzeit steht am Schluß des Zeitalters symbolischen Geisteslebens; das romanische und gotische Gesamtkunstwerk grenzt die beiden Perioden mittelalterlich gebundenen Geisteslebens, des typischen wie des konventionellen, gegen die ganz andere Entwicklung

der Neuzeit ab; Barock und Rokoko erzeugen in Kirchen und Palästen Gesamtkunstwerke gegen Schluß des individualistischen Zeitraums.

Wer möchte unter diesen Verhältnissen in der Frühzeit eines neuen Seelenlebens, in den Anfängen des Subjektivismus, alsbald ein neues Gesamtkunstwerk erwarten! Die reizvolle Harmonie des Rokokos, in der im Grunde nicht allein Bildnerei und Malerei und Architektur ein Kunstwerk gebildet hatten, in der das Leben selbst ein großes Kunstwerk geworden zu sein schien, sie war unwiederbringlich dahin; und selbst auch nur für die Baukunst war eine Lösung der großen Probleme der neuen Zeit in absehbaren Jahren nicht zu erhoffen. Tritt doch erst die Gegenwart, und das heißt etwa die fünfte und sechste Generation innerhalb des neuen Zeitalters des Subjektivismus den schweren Fragen einer unserer Psyche angemessenen architektonischen Stilbildung nahe; und haben sich doch erst etwa in den letzten zwei Generationen die neuen Raumbedürfnisse für eine solche Stilbildung entwickelt.

Die Kunst, die dem neuen Geistesleben zunächst greifbar anschauliche Richtung wies, war die Malerei.

2. Schon seit dem 15. und 16. Jahrhundert war der Malerei die Aufgabe zugefallen, neue Formen des Seelenlebens zuerst anschaulich zu entwickeln. Warum eben sie diese Rolle spielte und nicht die Bildnerei, das erklärt sich ohne weiteres aus den einfachsten Momenten ihrer Geschichte im Verhältnis zur Geschichte der Plastik.

Was bezwecken die bildenden Künste im engeren Sinne, Malerei und Bildnerei? Sie wollen die verwickelte Welt der Erscheinungen, die sich vor unserem Auge ausbreitet, von neuem darbieten, sei es mit der Absicht bloßer schöpferischer Wiedergabe, sei es vor allem in dem Bestreben, deren eigentliches, tieferes, über den Eindruck der einzelnen Erscheinung hinausgreifendes, typisches Bild in persönlicher Belebung und Umdeutung zu gewinnen. Ist diese doppelte Absicht des künstlerischen Schaffens, die naturalistische und die idealistische, über

alle Zeitalter hin, wenn auch nicht in stets gleich ernster und ausgedehnter Ausbildung zu verfolgen, so ergibt sich doch leicht, daß es dabei für den entwicklungsgeschichtlichen Verlauf vornehmlich auf die naturalistische Richtung ankommt. Denn will man einen Kanon idealistischer Kunst aufstellen, sieht man den Typ persönlichen oder allgemein-stilistischen Charakters in der Flucht der unendlich wandelbaren Erscheinungen, so muß man erst die zur Zeit schon erreichte oder erreichbare Herrschaft über deren Wandelbarkeit besitzen, soll das Ergebnis anders das eines wirklich „auf der Höhe der Zeit" stehenden Idealismus sein. Höchstes naturalistisches Ausdrucksvermögen ist darum unumgängliche Voraussetzung jedes wahrhaftigen und ernsten Idealismus; und zu allen Zeiten sind wirklich große Meister idealistischer Kunst für ihre Zeit auch meisterhafte Naturalisten gewesen: so in der deutschen Kunst die großen Miniaturisten der karolingischen Zeit, eine Herrad von Landsberg, ein Dürer und Rembrandt, ein Klinger.

Darauf also kommt es bei einer kunstgeschichtlichen Auffassung an, die den Namen einer entwicklungsgeschichtlichen verdienen will, daß vor allem die Entwicklungsstufen des Naturalismus, d. h. der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit für die möglichst genaue Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt, in den einzelnen Zeitaltern klar und zweifelsohne aufgesucht und festgestellt werden.

Nun unterliegt es aber keinem Zweifel, daß, rein physiologisch betrachtet, der Netzhaut des menschlichen Auges zu jeder Zeit ein vollkommenes Bild der Erscheinungswelt in ihren Umrissen, in ihrer farbigen Buntheit, in ihrer Durchwobenheit mit tausend und abertausend Widerscheinen des Lichts vermittelt worden ist. Die Frage ist nur die, ob die Menschen aller Zeiten sich dieses Bild in gleicher Weise zum anschaulichen Bewußtsein gebracht haben. Daß auf diesem Gebiete zunächst ganz im allgemeinen große individuelle Verschiedenheiten bestehen, unterliegt keinem Zweifel; der eine sieht bei weitem mehr als der andere; es gibt Maleraugen und deren Gegenteil.

Aber es besteht auch ein genereller Unterschied der Zeitalter. Man hat ihn wohl schlechtweg als „undenkbar" leugnen wollen — als wenn er nicht schon durch die noch heute bestehende individuelle Verschiedenheit als möglich gesichert wäre. Daß er aber und inwiefern er besteht, das lehrt die geschichtliche Erfahrung, und diese Erfahrung zur Grundlage historischen Verständnisses der Kunst zu machen ist Aufgabe einer wirklichen Kunstgeschichte, die nicht in dem Erzählen von Geschichten aus dem Leben großer Künstler oder in rein subjektiven und impressionistischen Schilderungen einzelner Malerindividualitäten aufgehen will. Und da ergibt sich denn, daß das Auge selbst der begabtesten Künstler früher kulturgeschichtlicher Zeitalter von dem, was wir — geschweige denn unsere Künstler — von der Erscheinungswelt in wirklich anschaulichem Bewußtsein in uns aufnehmen, nur gewisse Teile sah: daß also im Laufe der Generationen eine ungeheuere Schulung bewußten Sehens ganz allgemein, vor allem aber bei den Künstlern und den künstlerisch interessierten Volksteilen eingetreten ist. Von dieser Entwicklung des Sehens vornehmlich, in minderem Maße erst von der Möglichkeit, das Gesehene nun auch im Stoffe wiederzugeben und anderen Bedingungen hängt der Gang der Kunstgeschichte ab.

Die Kunstgeschichte ordnet sich damit der allgemeinen Geschichte des Lebens ein; denn es ist ein unbestrittener Satz der Biologie, daß sich die sinnliche Empfindung und mit ihr das Bewußtseinsmaterial, in dem sich das Sein darstellt, um so mehr differenziert, zu je höheren Formen die Organismen aufsteigen[1].

Anfangs freilich mag das künstlerische Auge dem Durchschnittsauge ziemlich gleich gewesen sein; wie dieses, mag es nur nach kleinen Teilen und Ausschnitten dessen, was auf der Netzhaut physiologisch gegeben ist, geurteilt haben: nach gewissen Licht- und Schattenpartien, vagen Farbeneindrücken, vornehmlich wohl nach gewissen charakteristischen Momenten

[1] Vgl. dazu u. a. C. Fiedler, Schriften über Kunst S. 235.

des Umrisses. Allein genügten diese Momente zur malerischen Wiedergabe der Erscheinungen? Die Notwendigkeit selbst schon einfachster Reproduktion zwang zu schärferem Sehen, energischerer Erinnerung des Geschauten.

Der Probleme, die damit auftauchten, war Legion. Was alles kann der Beobachtung eines scharfen und gedächtnisstarken Auges unterliegen! Aber der Hauptsache nach handelte es sich doch um zwei große Momente, die zu erfassen waren: um den einzelnen Gegenstand, und um den Gegenstand als Teil, als Inhalt des Raumes.

Und da ist es denn charakteristisch, daß die deutsche nationale Kunst viele Jahrhunderte hindurch zunächst nur den einzelnen Gegenstand zum Objekt der Wiedergabe gemacht hat. Dabei ging sie keineswegs von einer Erfassung der Erscheinung aus, die, nach unserem Auge, auch nur den gröbsten Merkmalen mit Schärfe gerecht geworden wäre. Wiedergegeben wurde anfangs von der Farbe — die naturgemäß für den einzelnen Gegenstand nur hätte Lokalfarbe sein können — nichts; vom Umriß nur die Summe der allerbezeichnendsten Momente. So war das Ergebnis nach unseren Begriffen das Ornament: ausschließlich ornamental war die deutsche Kunst bis ins 11. Jahrhundert, teilweise ornamental noch bis ins dreizehnte. Gewiß war diese rein nationale Entwicklung leise schon seit dem stärkeren Verkehr mit dem Mittelmeer, der mit dem Auftreten der Römer an der Süd- und Westgrenze einsetzte, durch fremde Elemente gestört; und gewiß wurde sie noch mehr beeinflußt durch die Einwanderung der Franken und Alemannen nach Gallien und die karlingische und ottonische Renaissance: alle diese Bewegungen brachten eine steigende Kenntnis der höher entwickelten antiken Kunst. Aber trotzdem behielt die deutsche Kunst da, wo sie frei vom Gängelbande der Antike schuf, ganz, und auch sonst noch vorwiegend, ihren ornamentalen Charakter; noch aus dem 12. Jahrhundert besitzen wir Landschaften, die nur aus einer Summe von Ornamenten bestehen. Dem ornamentalen Grundcharakter dieser Kunst aber entspricht es, wenn bis in diese Zeit hinein eine

der Wirklichkeit nahekommende Wiedergabe der Lokalfarbe noch nicht völlig gesichert war. Die älteren Zeiten hatten, soweit überhaupt die Farbe zur Füllung der Ornamente und damit zur stärkeren Betonung des Flächenmäßigen herangezogen wurde, nur eine ornamentale Palette gekannt: Farben, deren Bukett der Wirklichkeit ferne lag, aber einen an sich harmonischen Eindruck vermittelte: Schwefelgelb und Zinnober, Schwarz und Weiß, Grün und Gold: und aus dieser Palette her waren je nach dem Bedürfnis der Farbensymphonie ornamentale Vögel bald grün und gelb, ornamentierte Pferde bald rot und golden und alle Gegenstände gelegentlich wohl auch in der eigenen Lokalfarbe gemalt worden.

War dies das grundsätzliche Wesen der rein nationalen Kunst bis ins 11. Jahrhundert, nur daß bis zum 7. und 8. Jahrhundert die Ornamentierung des Umrisses um vieles allgemeiner und die Farbengebung um vieles ornamentaler erschien als später, so bringen die letzten Jahrhunderte des Mittelalters den Fortschritt vom ornamentalen zum konventionellen Umriß und von der ornamentalen zur wirklichen Lokalfarbe: in leisen Übergängen vollzieht sich die Wandlung, bis zu Beginn des individualistischen Zeitalters der Gewinn des realistischen Umrisses abgeschlossen zutage tritt.

Und schon war man seit dem 12. Jahrhundert etwa auch nach anderen Seiten hin über die ältere Entwicklung hinausgegangen. Man hatte in den konventionell gehaltenen Darstellungen der Gegenstände, der Menschen, Tiere, Pflanzen, der Berge, des Erdbodens zu modellieren begonnen; die dem Zeichner näher liegenden Partien waren zumeist als Lichtteile heller, die entfernteren dunkler gehalten und wohl auch schraffiert worden: das Gefühl der Ausdehnung in die Tiefe war aufgetreten: und rasch nahm die Praxis der Modellierung zu, bis sie um die Wende des 15. Jahrhunderts durch Aufhellung in Weiß oder Gelb oder gelegentlich auch in die Komplementärfarbe zur Lokalfarbe (z. B. in Rosa zu Grün) sowie durch Schwärzung der Schattenpartien einen gewissen Abschluß erhielt.

Das deutliche Gefühl des Raumes war da; der Gegenstand erschien in den drei Dimensionen; kein Wunder, daß auch die Einordnung der Gegenstände in den Raum Fortschritte gemacht hatte. Die Anfänge einer wirklichen Linearperspektive hatten sich gleichzeitig mit dem realistischen Umriß entwickelt; ja in der blauen Färbung der Gegenstände des Hintergrundes war man bis zu den ersten Elementen der Luftperspektive gelangt.

Aber die wichtigeren Feinheiten der Einordnung der Gegenstände in den Raum zu sehen und künstlerisch wiederzugeben war doch erst dem 16. bis 18. Jahrhundert vorbehalten. Insbesondere wurden jetzt die Probleme der Linearperspektive bis zu jener raffinierten Ausnutzung ihrer Kenntnis gelöst, welche die Decken-, namentlich die Kuppelmalereien des Barocks und noch mehr des Rokokos aufweisen. Indes die größten Schwierigkeiten zeigten sich nun doch auf anderen Gebieten als dem des Umrisses.

War der Raum nicht lichtdurchflossen? Hielten ihn nicht recht eigentlich die leisen feinen Elemente der Luft, die Nebelbläschen mit ihren direkten Reflexen des sie durcheilenden direkten Sonnen-, Mond- oder künstlichen Lichts und mit ihrer unendlichen Summe von Widerscheinen von den lichtreflektierenden Gegenständen her zusammen — waren nicht sie es, dieses rätselhafte „Ambiente" der Gegenstände, was in der Malerei vor allem wiederzugeben war, um dem Raume gerecht zu werden?

Hier traten Fragen auf, deren Neuheit die Maler seit dem 16. Jahrhundert recht eigentlich beschäftigte; hier galt es der Natur näher zu kommen, als je, und mit ihr um ihre intimsten Reize zu ringen.

Es versteht sich, daß die Bildnerei diesen Weg nicht unmittelbar gehen konnte. Der Umriß und die drei greifbaren Dimensionen des Gegenstandes sind zunächst die Grenzen der Plastik; darum hatten sich, solange es sich allein um sie handelte, Malerei und Plastik parallel nebeneinander entwickelt. Jetzt dagegen erzwang sich das künstlerische Auge Eintritt in Gebiete, in die vorzudringen der Plastik höchstens auf Um-

wegen, nach vorhergehender Erforschung des Terrains durch die Malerei und im Gefolge der Errungenschaften dieser, möglich war. Darum trat seitdem die Plastik in der Entwicklung der bildenden Künste zurück; und übernahm seit dem 16. Jahrhundert die Malerei die Führung.

Allein auch ihr ward es nicht leicht, auf dem überaus schwierigen Boden Fuß zu fassen. Gewiß war für die Schärfung des malerischen Auges dadurch viel erreicht, daß mit der steigenden Ausbildung eines besonderen rein künstlerischen Malerstandes seit dem 16. Jahrhundert an Stelle der noch im 15. Jahrhundert nicht aufgelösten handwerklichen Einbettung der Kunstmalerei in die Tätigkeit des Weißbinders die Muße der Beobachtung und damit die Intensität des künstlerischen Sehens außerordentlich zu steigen vermochte. Es ist der Beitrag zur Kunstgeschichte, den die steigende Geldwirtschaft des individualistischen Zeitalters ganz im stillen geleistet hat. Aber nicht zu verkennen bleibt doch, daß diese Intensität nicht im geraden Verhältnis zu dem immer rascheren Zeitmaß der Volkswirtschaft fortschritt. Das Tempo des Wirtschaftslebens ist in naturalwirtschaftlichen Perioden durch den Ablauf der Jahreszeiten ein für allemal gegeben: jährlich ein voller Umsatz des Kapitals, jährlich ein einmaliger Umlauf der menschlichen Berufstätigkeit, das ist das nicht überschreitbare Maximum. Jetzt dagegen, in geldwirtschaftlicher Zeit, ergab sich ein mit steigendem Kapital und verbesserten Verkehrswegen immer rapiderer Umsatz des Kapitals und damit ein immer hastenderes Zeitmaß der materielle Werte erzeugenden Tätigkeit: konnte dem nun die geistige Produktivität folgen? Man wird es von denjenigen geistigen Berufen behaupten können, bei denen größere Kapitalaufwendungen schnellere Ergebnisse geistiger Arbeit verbürgen: so gewiß für eine ganze Anzahl wissenschaftlicher Betätigungen. Aber gilt die Wandlung auch für die Gebiete der Kunst? Schwerlich; es sei denn, daß Intensitätsschärfungen der künstlerischen Fähigkeiten durch Anwendung wissenschaftlicher Erziehungsmittel, Photographie, Kenntnis der optischen Wissenschaften u. dgl., und damit indirekt durch

Kapitalaufwendungen gefördert werden könnten: eine Möglichkeit, die in vollem Umfange erst im 19. Jahrhundert eingetreten oder wenigstens ausgenutzt worden ist. Und so ergibt sich denn für das 16. bis 18. Jahrhundert ganz besonders der auch heute noch nicht ganz veraltete Satz, daß die künstlerische Entwicklung, weil der Hauptsache nach nur an besondere menschliche Begabung, nicht aber unmittelbar an den objektiven Fortschritt der materiellen Weltbeherrschung gebunden, eine verhältnismäßig langsamere Entwicklung durchlief als andere geistige Tätigkeit. Eben dies ist, beiläufig bemerkt, einer der Gründe, warum unsere Bildung heute bei weitem mehr eine intellektuell wissenschaftliche als eine anschauliche, künstlerische ist; die künstlerischen Bildungsmittel sind im Verhältnis zu unserem allgemein geistigen und seelischen Dasein wenigstens bis vor kurzem zu konservativ gewesen.

Langsam also vollzog sich im 16. bis 18. Jahrhundert die künstlerische Eroberung der Luft und des Lichtes. Zunächst suchte man beiden durch den sogenannten Ton gerecht zu werden: man verband alle Gegenstände eines Raumes durch das gemeinsame Medium einer bestimmten Farbenhaltung, etwa einen goldigen Ton, der freudige Beleuchtung, einen silbergrauen Ton, der delikates Licht ausdrücken sollte usw. Es war eine Lösung, die dem Bilde jene interessante Einheit gab oder wenigstens geben konnte, die für ein Frauenantlitz durch den herabgelassenen Schleier hergestellt wird. Aber die Lösung verschleierte eben auch tatsächlich nur das Problem, statt es zu lösen.

Der Tonmalerei folgte entwicklungsgeschichtlich das Helldunkel. Man erkannte, wie schwer Luft und Licht im Freien sich wiedergeben lassen; man sah, um wie vieles aufdringlicher und um welche Unsummen von Kombinationen geringer Licht und Reflexe in geschlossenen Räumen auftreten. Man fühlte hier das Webende, Schummrige, gleichsam in der Luft flüssig Gewordene der Widerscheine; man sah die Sonne sich in ganzen Milchstraßen von Sonnenstäubchen ergießen; man vermochte die natürlichen Lichtquellen wie die Ströme künstlichen Lichtes

nach Absicht und Bedürfnis zu dirigieren: hier zuerst erschien daher das Problem der Lichtwiedergabe wirklich faßbar.

Die erste augenscheinlich tonige Landschaft im Bereiche der deutschen Kunst zeigt das Genter Altarwerk der van Eycks; es bildet in so früher Zeit, um die Wende des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts, eine durch besondere Momente begründete Ausnahme; im allgemeinen hat man tonige Bilder erst im 16. Jahrhundert gemalt. Der deutsche Meister des Helldunkels, der größte Meister dieser Art des Malens überhaupt, ist dann Rembrandt gewesen. Aber auch Rubens steht entwicklungsgeschichtlich auf dem Boden des Helldunkels. Und Süd- wie Nordniederländer des 17. Jahrhunderts malten im Sinne dieser beiden Meister und schufen so selbst dann, wenn sie Landschaften oder Marinen malten: Erde und Meer sind ihnen sozusagen große Innenräume, die zur Ermöglichung dieser Fiktion fast ausnahmslos bei bedecktem Himmel nur durch einige Wolkendurchlässe wie gleichsam durch Fenster erleuchtet erscheinen —: nur ganz wenige Meister haben sich dauernder und noch keiner durchaus diesem Schema entzogen.

Erschien damit das Problem der freien Raumwiedergabe im Flusse von Licht und Luft gelöst? — Die Gegenwart steht noch unter der frischen Erfahrung, daß es nicht an dem war. Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts hat, um es hier nur ganz allgemein zu bezeichnen, etwa bis 1870 überwiegend noch nach der Methode des Helldunkels gemalt. Dann aber brach eine neue Methode zu malen nicht mehr abwendbar hervor, die Freilichtmalerei; und sie hat in den nächsten Jahrzehnten, noch vor Schluß des 19. Jahrhunderts, gesiegt. Es ist der Versuch gemacht worden, Luft und Licht des unbedeckten Raumes im künstlerischen Auge aufzufangen und ihren Eindruck auf die Leinwand zu bringen. Es war zweifelsohne ein großer entwicklungsgeschichtlicher Fortschritt.

c. Aber dieser Fortschritt scheint, bei einem Blick auf die Einzelheiten der Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, nicht in einfacher, ruhiger Weiterentwicklung aus dem Hell-

dunkel heraus gemacht worden zu sein, und er war jedenfalls von Vorgängen begleitet, die schon an dieser Stelle dazu nötigen, mit zwei Worten auf die allgemeine Bewegung der Malerei im 19. Jahrhundert einzugehen. Aus Gründen, die bald zur Darstellung gelangen sollen, setzte die Malerei in dem Deutschland des 19. Jahrhunderts nach vorübergehenden oder wenigstens nicht völlig zum Siege gelangenden Neigungen zum freien Licht mit einer bloßen Umrißkunst ein. Es war ein Zurückfallen gleichsam auf die Anfänge aller Kunst; es war, als ob das 19. Jahrhundert in einem Wiederholungskurs des früher Erlernten und Erreichten hingehen solle. In der Tat war der Umriß der Kunst eines Carstens und Overbeck und Cornelius vielfach konventionell, stand also entwicklungsgeschichtlich eigentlich auf der Höhe der Kunst des 14., allenfalls des 15. und 16. Jahrhunderts. Von da ging man dann wohl rasch zur Farbe fort, aber zunächst auch nur zur Lokalfarbe nach der Weise des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Dann, im Grunde und ganz erst seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, näherte man sich den Problemlösungen des 17. Jahrhunderts; der Realismus der Farbe dieser Zeit, das Helldunkel, tauchte auf[1].

Verlief nun, das ist die Frage, diese ganze Zeit tatsächlich nur in einer schlechthin nachahmenden Wiederholung früherer Schaffensperioden? Wir werden später sehen, daß schon die ältesten Meister dieser nachahmenden Kunst zugleich recht naturalistische Skizzen im Sinne der großen Kunst des 17. Jahrhunderts, wenn auch nicht mit vollem Erfolg gemacht haben, und daß gleichzeitig neben ihnen da und dort stille Schulen auf der Grundlage der Malweise des 17. und 18. Jahrhunderts fortblühten, ja sich sogar schon früh den neuen Problemstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts näherten.

[1] An dieser Stelle sei bemerkt, daß der ganze Abschnitt über die bildende Kunst in diesem Bande im Jahre 1899 geschrieben ist. Änderungen, die der wissenschaftliche Ertrag der Berliner Jahrhundert-Ausstellung des Jahres 1906 an einzelnen, nicht zu zahlreichen Stellen nahelegen könnte, sollen erst dann vorgenommen werden, wenn dieser Ertrag in wissenschaftlich abgeklärter Form vorliegt.

Es wäre also falsch, wenn man von einem gleichsam zeit- und voraussetzungslosen Studium der Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts bei den Meistern des 19. Jahrhunderts sprechen wollte; sie standen entwicklungsgeschichtlich höher; nicht als an sich und entwicklungsgeschichtlich unerreichbar, sondern nur als aus besonderen, bald zu erörternden Gründen vorzuziehen haben sie die Kunst früherer Zeiten nachgeahmt.

Seit den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts aber begann dann eine noch viel bewußtere Nachahmung der alten Meister: so des Rubens und seiner zeitgenössischen Landsleute bei den Blaemen, bei Feuerbach und Makart der Venezianer, bei Lenbach schließlich aller alten Kunst. Man stand jetzt auf mindestens gleichem Boden mit diesen, und man lernte von ihnen wie von hochbegabten Kollegen.

Daß aber die Entwicklung des 19. Jahrhunderts bis dahin gleichwohl nicht bloß ein Repetitionskurs alter Malerei gewesen ist, das bezeugt, abgesehen von der allgemeinen historischen Erfahrung, schon die besondere Tatsache, daß die Meister des Umrisses wie des Farbenrealismus in ganzen großen Richtungen dennoch Eigenes in die Kunstgeschichte eingebracht haben: so die Umrißmeister die heroische Landschaft, die Farbenmeister die Symphonie Makarts und verwandter Künstler und den Neuidealismus teilweise noch Feuerbachs und Böcklins.

Dann aber, nach dem Realismus der dreißiger bis siebziger Jahre, kam das völlig Neue des 19. Jahrhunderts, nahten die Zeiten der Freilichtmalerei und des Impressionismus. Es ist eine Malerei, in der, je mehr Nachdruck auf die Wiedergabe des Lichtes gelegt wird, um so mehr die dargestellte Erscheinung nur ihren allgemeinsten Eindrücken und Formen nach gegeben werden kann. Wird aber diese Möglichkeit bis in die äußersten Konsequenzen ausgenutzt, so bedürfen eben gerade diese allgemeinsten Formen der scharfen Umziehung im Umriß. Eine sehr merkwürdige Entwicklung, wie wir sie z. B. in dem modernen Plakatstil vor sich gehen sehen; eine Entwicklung, die bis zur Aufnahme rein ornamentaler Formen der Lichtbewältigung führen kann: denn Lichteindrücke in ihren ein-

fachsten Grenzen umrissen, erhalten eben einen ornamentalen Charakter. Wurden nun aber die Folgen dieser Entwicklung ganz gezogen — und sie sind gezogen worden —: dann ergab sich für die modernste Malerei gerade auf Grund ihrer modernsten Prinzipien wieder eine ornamentale Form — eine Form wie die der Urzeit! Und in der Tat: die moderne Ornamentik, die aus diesen Beziehungen hervorgegangen ist, und nicht minder die moderne symbolische Malerei, soweit sie bis zu ornamentalen Konsequenzen fortschreitet, hat eine nicht unbedeutende Anzahl von Berührungspunkten mit dem ältesten nationalen Malstil, mit der Ornamentik der deutschen Stammeszeit und der Jahrhunderte der Karlinge.

Wir stehen hier vor einer eigentümlichen Tatsache, die um so genauer ins Auge gefaßt zu werden verdient, als sie nicht isoliert dasteht und Beobachtungen zu vertiefen geeignet ist, die schon im Beginne dieses Kapitels gestreift wurden. Eine große Anzahl von Kulturerscheinungen gerade des modernsten, sich immer stärker entfaltenden subjektivistischen Zeitalters erinnern an analoge Erscheinungen der urzeitlichen, symbolischen Kulturperiode. So, um nur einiges zu erwähnen, die Tendenz zu genossenschaftlichem Zusammenschluß, die massivere religiöse Innigkeit, wie sie namentlich dem Aufschwunge der mittelalterlichen, katholischen Kirche zugute kommt, die von der Wissenschaft begünstigte Neigung zu einer pantheistischen oder panpsychischen Weltanschauung, und das Drängen der darstellenden Künste zur Vereinigung von Musik, Dichtung und Mimik in einem einzigen Ausdruck. Es sind Züge, die auch sonst reife Kulturzeitalter in der Geschichte anderer Nationen gezeigt haben; allgemein liegen sie der nie gestillten, immer wieder emporschwellenden Sehnsucht hoher Kulturen nach Natur und Ursprünglichkeit, nach der Kombination einer überhitzten Zivilisation mit der frischen Atmosphäre der Urzeiten zugrunde: — jenen Neigungen, welche das moderne deutsche Kulturzeitalter von dem männlichen Rufe Hallers nach der Einfachheit des Alpenbewohners an bis zu dem müden Lechzen nach Uranfänglichem aufweist, wie ihn populär etwa der Titel der Zeitschrift „Jugend" ausspricht.

Aber wird diese Sehnsucht nach einem Jugendbrunnen je gestillt werden? Im Sinne der Urzeit niemals. Jede vollständige Erfüllung würde eine unbewußte Rückentwicklung bedeuten des genossenschaftlichen Triebes zum Kommunismus, der Religion zum ritualistischen Gehorsam, der Wissenschaft zur Mythologie, der darstellenden Künste zum Hymnus. Wohl aber läßt sich in hohen Kulturen vielfach bewußt eine Vereinfachung gewisser verwickelter Tendenzen erreichen, und die Formen dieser bewußten Vereinfachung ähneln dann äußerlich gewissen unbewußt entwickelten Kulturformen der Urzeit bei völlig abweichender innerer Struktur und Veranlagung. Es ist ein Zusammenhang, der wohl beachtet sein will; wird er doch sogar in der Auffassung der Freiheit wirksam, die in Urzeiten eine unbewußte, d. h. nur durch die Institutionen gewährleistete ist und darum im Grunde vielmehr Gebundenheit genannt werden muß, während sie in hoher Kultur durch Erziehung innerlich bewußt gesichert erscheint — und umfaßt er damit doch den ganzen ethischen und psychischen Kosmos hoher Kulturen. Denn eben in ihm, in seiner systematischen Anwendung sichern sich hohe Kulturen bewußt vor der schrankenlosen Willkür des Subjektivismus; der Ruf nach Natur, nach Urzeit, ist daher zugleich der Schrei nach Gesundheit und der Warnungsruf vor den zerstörenden Einwirkungen einer ungezügelten Bewegungsfreiheit subjektiver Zeiten.

In diesem Zusammenhange gewinnt auch der unter gewissen Umständen eintretende Rücklauf der Freilichtmalerei zu bewußter Ornamentierung gerade der fortgeschrittensten Formen allgemeine Bedeutung. Er muß als ein Zuchtmittel verstanden werden und als ein künstlerisches Gegengewicht gegen das radikale Wesen jenes zügellosen Impressionismus, der sich aus der Freilichtmalerei entwickeln kann. In weiterem Sinne aber gehört hierher überhaupt das gleichzeitig mit den frühesten Versuchen der Freilichtmalerei schon einsetzende Betonen der Form in der Malerei, d. h. das Hindrängen auf besonders klare und anschauliche Ordnung der Raumverhältnisse, wie sie dem deutschen Neuidealismus der Feuerbach, Böcklin, Thoma,

Klinger eignet und von Marées, Fiedler und auch Hildebrand lehrhaft gepredigt worden ist.

Erscheint aber so die Wiederaufnahme alter Bildungsformen in der Malerei des 19. Jahrhunderts mindestens seit dem vollen Siege der Freilichtmalerei keineswegs als einfache Nachahmung, sondern vielmehr als die besondere Anwendung einer sehr allgemeinen Entwicklungsform dieses Kulturzeitalters überhaupt, so darf man billig Bedenken tragen, die Malerei der Zeit unmittelbar vor dem Triumphe des freien Lichtes einfach als Nachahmung früherer Malereien zu kennzeichnen. Auch bei ihr handelt es sich zugleich um einen Vorgang der Kombination subjektivistischer Neigungen mit den strengeren Formanforderungen früherer Zeiten, wenn auch gelegentlich das Moment reiner Nachahmung stark mit in Frage gekommen sein mag.

Und so erhalten wir für die entwicklungsgeschichtlich ebenso lehrreiche wie verwickelte Geschichte der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. und im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwa folgende allgemeine Ansicht: schon früh, unmittelbar mit dem Erwachen des subjektivistischen Zeitalters seit Mitte des 18. Jahrhunderts entschiedene Versuche des Übergangs zu Freilichtmalerei und Impressionismus, die aber durch besondere Umstände in ihrer freien Entwicklung unterdrückt werden, ohne doch als Entwicklungsansätze in der Tiefe jemals wieder zu verschwinden; darauf eine große akademische Malerei, die gegenüber den ihrer Meinung nach destruktiven Tendenzen der soeben charakterisierten Unterströmung Schutz sucht bei den strengen Formen der Alten und aus ihnen heraus von einer Umrißkunst zu einer Kunst der Lokalfarbe und einer Kunst der Tonmalerei und des gebundenen Werkstattlichtes fortschreitet; endlich, jenseits schon der Mitte des 19. Jahrhunderts, eine aus der bisherigen Unterströmung nicht ohne die Hilfe des Auslands hervorbrechende Freilichtmalerei, die ihrerseits zur Gegenwehr gegen die formenlösende Gewalt des freiflutenden Lichtes zurückgreift sogar bis zum ornamentalen Umriß der Frühzeit und damit selbstverständlich

auch gelegentlich zu den anderen wichtigsten bindenden Formen der späteren Entwicklung: zum konventionell oder realistisch gehaltenen, jedenfalls aber stark betonten Umriß, zur Tonmalerei, zum Werkstattlicht und zu den aus diesen naturalistischen Ausdrucksmitteln jeweils abgeleiteten idealisierenden Stilformen der romanischen Kunst, der Gotik, der italienischen Früh- und Hochrenaissance, der deutschen Renaissance, der nord- und südniederländischen Malerei, ja auch des Rokokos und des Empire.

Kann man unter diesen Umständen die Malerei des 19. Jahrhunderts vom Historismus „durchseucht" nennen? Gewiß hat der Historismus teilweise zu unselbständiger Nachahmung verführt und dann die freie künstlerische Entfaltung der Individuen beeinträchtigt; anderseits aber hat er der Tendenz einer zum Verfall geneigten, anscheinend an der äußersten Grenze der möglichen Ausdrucksmittel angelangten Kunst bindende Formen früherer Zeit rettend zur Verfügung gestellt. Aber freilich läßt sich in diesem Zusammenhange überhaupt nicht mehr von reinem Historismus reden, denn die alte Form wurde selbstverständlich grundsätzlich eine andere, sobald sie in moderner Anwendung neuen Absichten und Zwecken diente. Was aber für die Malerei auf diesem Gebiete galt, das galt auch für die anderen bildenden Künste, für Bildnerei und Baukunst: galt für sie um so mehr, als sie in ihren Ausdrucksmitteln konservativer blieben, da sie den Umriß überhaupt nicht oder nur sehr schwer auflösen konnten, während die Freilichtmalerei ihn zerstörte, — und doch den Einflüssen dieser Malerei als der führenden Kunst unterlagen.

d. Ist denn aber die Voraussetzung, daß die Kunstgeschichte im Grunde nur eine Geschichte der künstlerischen Ausdrucksmittel sei, überhaupt richtig? Wird nicht oft genug von Künstlern selbst geltend gemacht, die Kunstgeschichte sei nur eine Geschichte der Technik, von Laien und auch von Historikern, sie sei mindestens zum Teil auch eine selbständige Geschichte der künstlerischen Inhalte? Und gibt es nicht eine

ganze Literatur von kunstgeschichtlichen Darstellungen, in denen die Gesichtspunkte der Ausdrucksmittel, der Technik, des künstlerischen Inhalts ohne ein Wort der Aufklärung über ihr gegenseitiges Verhältnis in bunter und willkürlicher Abwechslung zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung herangezogen werden?

Gewiß soll jedes Bild, wie jedes Kunstwerk, etwas Bestimmtes ausdrücken, vom philosophischen Gedanken bis zu einer individuellen Licht- oder Formstimmung. Und dabei braucht der Inhalt dem Bilde keineswegs unmittelbar einverleibt zu sein; es gibt auch Bildideen, die erst dadurch wirksam werden, daß sie eine außerhalb der bildlichen Darstellung liegende Ideenassoziation wecken; auch das Bedürfnis der Novellistik wie der Dogmatik wie der Darstellung jedes anderen Gedankenkreises kann im Bilde Befriedigung suchen. Aber kann dieser Inhalt auf irgendeinem anderen Wege anschaulich werden als auf dem der Anwendung der künstlerischen Ausdrucksmittel? Sie allein bilden doch auch hier die Brücke zum Kunstwerk; in ihrer Geschichte spiegelt sich daher dennoch aller kunstgeschichtliche Einfluß des Inhalts der Kunstwerke wider.

Dabei kann dieser Einfluß an sich groß genug sein. Unterscheidet man z. B. in der Entwicklung der Malerei seit dem 15. Jahrhundert zwischen der Schwarz-Weiß- oder Griffelkunst, der Wandmalerei oder Raumkunst und der eigentlichen Bildkunst, wie Max Klinger es tut, so versteht sich, daß diese Dreispaltung, wie sie mit ihrer verschiedenartigen Bestimmung der Bilder wenn nicht durchweg, so doch vielfach auf deren besonderen Inhalt zurückgeht, auch auf die Entwicklung der Ausdrucksmittel von Bedeutung gewesen ist.

Und berührt man dieselbe Dreispaltung vom Gesichtspunkte der Technik aus, so läßt sich nicht leugnen, daß, während die Wandmalerei sich auch weiterhin früher schon bekannter Maltechniken bediente, die Bildkunst vornehmlich der Ölmalerei, die Griffelkunst vornehmlich der Entwicklung der Druckverfahren ihren gewaltigen Aufschwung verdankt. Und es ist klar, daß

diese Techniken den künstlerischen Ausdruck stark bestimmt haben.

Allein nicht darum handelt es sich, ob die Techniken überhaupt auf den Ausdruck einwirkten: das vielmehr ist die Frage, ob sie hier, in diesem besonders hervorragenden Falle, wie sonst imstande gewesen seien, ihm eine neue Richtung zu geben, ihn qualitativ entscheidend zu ändern. Diese Frage aber muß vor dem Forum jeder tieferen historischen Erfahrung verneint werden. Der Übergang z. B. von bloßer Umriß- und Lokalfarbenkunst zur Tonmalerei und den darauffolgenden Erscheinungen mag durch die Ölmalerei beschleunigt worden sein; hervorgerufen durch sie wurde er nicht. Der Beweis für diese Auffassung ist schon in der Tatsache gegeben, daß nach der Tonmalerei der van Eycks viele Maler in Öl gemalt haben, ohne darum Ton zu haben; hatten die van Eycks oder wenigstens der eine der Brüder Ton, so war das eine Folge der besonderen Feinheit ihres Künstlerauges, die zudem noch durch einen besonderen Umstand, nämlich die Kenntnis anderer als südniederländischer Landschaften, also durch das überaus wertvolle Mittel des Vergleichs verschiedener malerischer Objekte gestärkt worden war. Die Ursache der Tonigkeit der Landschaft des Genter Altarwerks liegt also nicht in der Tatsache, daß sie in einer neuen Technik gemalt ist, sondern in der besonders hohen Begabung ihres Schöpfers für die Empfindung des Tonigen in der Landschaft, mithin in einem seelischen Werte.

In dem hier nachgewiesenen Zusammenhange aber erhalten wir überhaupt erst den Schlüssel zum Verständnis des Wertes von Inhalt und Technik des Kunstwerks in der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Sind — so dürfen wir jetzt fragen — die Gabelung der Malerei in Griffel-, Raum- und Bildkunst, sowie die Entwicklung der Öltechnik und der reproduzierenden Künste im 15. Jahrhundert denn wirklich geschichtliche Tatsachen von tiefstem und fundamentalem Werte? Keineswegs! Längst vor der Erfindung des Buchdrucks und der übrigen reproduzierenden Künste, des Holzschnitts vornehmlich

und des Kupferstichs, bestand das Bedürfnis der Vervielfältigung gewisser Kunstwerke und fand, entsprechend den zahlreichen Schreibschulen des 14. und 15. Jahrhunderts, in der Arbeit ganzer Illustratorenschulen Ausdruck. Warum aber diese Schulen, warum das Bedürfnis nach häufiger Reproduktion einfacher Kunstwerke, wie sie die Federzeichnungshandschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts darbieten? Weil in dieser Zeit soziale Veränderungen vor sich gingen, die ein demokratisches Mäcenat schufen: das Bürgertum nahm sich auf und begann mit den Fürsten um die politische wie geistige Führung der Nation zu wetteifern. Darum eine demokratische Kunst, darum die Erfindung der vervielfältigenden Verfahren — darum auch, wie sich leicht nachweisen ließe, die Anwendung der technisch längst bekannten Ölmalerei zu künstlerischen Zwecken. Und fernerhin: ist etwa die Gabelung der Malerei in Griffel-, Raum- und Bildkunst eine fundamentale historische Tatsache? Wir sahen schon, wie die Griffelkunst aus der Entwicklung eines demokratisch-bürgerlichen Mäcenats hervorging noch vor der Durchbildung der reproduzierenden Künste; demselben Zusammenhang entsprang auch die Bildkunst, die zunächst für das Haus des Bürgers und die intime Bürgerkapelle der Stadtkirche, für trauliche Räume also schuf, während das Wandgemälde der bürgerlichen Repräsentation in Rat- und Kaufhaus, vornehmlich aber, zumal seit den Zeiten der Renaissance, der Repräsentation der Fürsten gedient hat.

Auf soziale Momente also gehen in diesen Fällen Inhalt der Kunstwerke und Änderungen der Technik zurück! Und es wäre nicht schwer nachzuweisen, daß dies auch sonst der Fall ist, wenige Ausnahmen abgerechnet, wo es sich in der Technik um Zufallsfunde handelt — die aber auch immer erst dann recht nutzbar gemacht worden sind, wenn wichtige soziale Einflüsse treibend hinter sie getreten waren. So wird z. B. die Ausbildung der Bildnismalerei zu einem eigenen Kunstzweig der Entwicklung des niederländischen Bürgertums verdankt, so ist die Ausgestaltung der lithographischen Technik aufs engste mit dem Emporkommen der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts

verknüpft: und Dutzende von kleinen Wandlungen in den Inhalten und Techniken der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts werden sich ebenfalls als einfache Folgeerscheinungen sozialer Wandlungen ergeben.

Was aber ist nun mit der Reduktion der Geschichte der künstlerischen Inhalte und der künstlerischen Techniken auf soziale Momente gesagt? Nichts anderes, als daß diese Geschichte indirekt auf eben jene Wandlung der allgemeinen psychischen Momente in einer Nation zurückgeht, als deren direkten Ausdruck auf künstlerischem Gebiete wir die Entfaltung der künstlerischen Ausdrucksmittel gefunden haben. Denn wie auch immer die Faktoren beschaffen sein mögen, aus deren Zusammenwirken sich die soziale Schichtung einer Nation formt und stetig umformt, mögen sie nun, wie in älterer Zeit, mehr rein wirtschaftlicher Natur sein oder, wie zu Zeiten höherer Kultur, zugleich die Entwicklung geistiger Berufe widerspiegeln: immer läßt sich als Ergebnis reiner geschichtlicher Erfahrung feststellen, daß das seelische Diapason, das Gemeinsame des seelischen Lebens eines Volkes, der „Volksgeist", sich der Wandlung der sozialen Schichtung parallel umformt: also daß der soziale Körper in dem Augenblick, da er Veränderungen seiner anschaulichen, gleichsam materiellen Zusammensetzung erleidet, damit zugleich auch Veränderungen seiner seelischen Kollektiväußerungen erlebt. Ist dies aber der Fall und wandelt sich im Zusammenhange mit dem allgemeinen Wesen der seelischen Kollektivkräfte auch die künstlerische Ausdrucksfähigkeit in langsamer Entwicklung, so begreift sich, wie aus den sozialen Veränderungen erst mittelbar abgeleitete Momente, wie der Inhalt und die Technik der Kunstwerke, die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksmittel grundsätzlich nur in der für diese bestehenden, aus der physiologischen Konstruktion des Auges organisch hervorgehenden Bahn zu fördern, niemals aber ihr auf die Dauer entgegenzuwirken vermögen.

Und darum ist die Kunstgeschichte die Geschichte der künstlerischen Ausdrucksmittel oder anders ausgedrückt des künstlerischen Auges; und nicht der Inhalt und die Technik

des Kunstwerks in erster Linie, sondern die organische Abwandlung der Formen dieser Ausdrucksmittel, sozusagen der künstlerischen Arten des Sehens bestimmt ihren Verlauf.

Diese Ausführungen ziemlich eingehender Art mußten hier aus zwei Gründen gegeben werden. Einmal weil ohne Einblick in diese tiefsten treibenden Kräfte die Geschichte der Malerei und die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht zu verstehen sind. Dann aber weil an irgendeinem Paradigma der geistesgeschichtlichen Entwicklungszweige einmal zu zeigen war, wo denn eigentlich das durchgehendste Moment der Entfaltung zu suchen ist. Denn es versteht sich von selbst, daß, was für die bildende Kunst erhärtet ist, auch für die darstellende zu Recht besteht: daß also mit dem Nachweise der besprochenen Zusammenhänge auch für die Musik wie die Dichtkunst wie die Mimik die Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit als das entscheidende psychische Moment und als der eigentliche Kernpunkt des geschichtlichen Werdens nachgewiesen ist, ja daß das gleiche auch für die Religion gilt und für die Sittlichkeit und das Recht: so daß allein die Geschichte der Frömmigkeit, der sittlichen Vorstellungen und Begriffe und des Rechtssinnes, nicht aber die Geschichte etwa der Kirche oder der Sitte oder der spezifischen Rechtsmaterien in den Kern dieser Seiten menschlicher Entwicklung einführen.

Auf dem Gebiete der bildenden Künste aber und vornehmlich der Malerei wurde der Nachweis erbracht, weil diese Gebiete die anschaulichsten innerhalb aller Überlieferung sind und darum auch den anschaulichsten Beweis gestatten: anschaulich aber muß die Geschichtswissenschaft selbst da zu bleiben suchen, wo sie zur festen Begründung methodisch wichtiger Sätze in die untersten Schichten menschlicher Entwicklung hinabgräbt. —

2. „Jedes Land hat seine eigentümliche Kunst wie sein Klima und seine Landschaft, wie seine Kost und seine Getränke," heißt es in Heinses „Ardinghello". „Hochverrat ist es, wenn einer behauptet, daß die Griechen nicht übertroffen

werden können," schreibt Klopstock. Und Herder ruft im „Vierten Kritischen Wäldchen": „Was hat die Malerei für ein anderes Gesetz, als die große Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen zu schildern? Und mit welchem Zauber tut sie das? Die sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei verachten und dem Künstler untersagen. Ein Maler, und soll kein Maler sein! Bildsäulen soll er drechseln mit seinem Pinsel. Gewiß, die griechischen Denkmale stehen im Meer der Zeit als Leuchttürme da. Aber sie sollen nur Freunde sein und nicht Gebieter. Malerei ist eine Zaubertafel, so groß wie die Welt, in der gewiß nicht jede Figur eine Bildsäule sein kann. Es entsteht sonst ein mattes Einerlei langschenkliger, gradnäsiger griechischer Figuren. Auch wird uns unsere Zeit, die fruchtbarsten Sujets der Geschichte, alles Gefühl von einzelner Wahrheit und Bestimmtheit hinwegantikisiert."

Man sieht, aus welchem Lager diese Stimmen erschallen, deren Rufe sich leicht vermehren ließen[1]. Es ist der Geist der jungen Literatur der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges, der speziell nationalen Strömung auf literarischem Gebiete überhaupt, der aus ihnen spricht. Eine deutsche Kunst neben einer deutschen Literatur, keine blinde Abhängigkeit von der Antike, keine Lehrbarkeit der Kunst, die Kunst reine Phantasietätigkeit des modernen Geistes, das ist die Meinung. Und wie diese Forderungen auf dem Gebiete der Literatur aus den Kreisen des gebildeten Bürgertums heraus erschollen waren, so konnte auch die soziale Grundlage einer neuen Kunst, wie sie hier ersehnt wurde, nur da gesucht werden, wo sie von der Literatur gefunden worden war, vornehmlich im Bürgertum.

War nun aber das Bürgertum kräftig genug, eine solche künstlerische Bewegung zu zeitigen, zu nähren, zu hoher nationaler Bedeutung großzuziehen?

Die um 1750 herkömmliche Auffassung der Kunst als nichts denn einer schönen Wissenschaft der Nachahmung der Griechen war nicht ohne starke soziale Stützen.

[1] Die zitierten Stellen bei Muther, Gesch. der Malerei 4, 151—52.

Im Mittelalter und in den Anfangszeiten der Renaissance war die deutsche Kunst noch eng mit dem Handwerk verflochten gewesen. Sie war demgemäß Kundenarbeit; das Publikum bestimmte zum guten Teile den Inhalt und auch die Form der Kunstwerke; nur äußerst selten setzte sich ein Maler für die Durchführung großer Schöpfungen ein nur ihm eigenes Programm, wie das etwa Dürer getan hat; der erste deutsche Meister, der im allgemeinen keine Aufträge mehr erledigte, sondern nur noch nach seinen Gedanken schuf, war doch erst Rembrandt. So blühte die Kunst an zahllosen Stellen in lokalen Schulen; beim Meister lernte der Gesell und das Lehrkind nur das Handwerksmäßige — alles übrige ergab die Individualität und die Umwelt der Natur, der öffentlichen Kunstmeinung und der Bedürfnisse. Und diese Umwelt war zumeist bürgerlich. Darum waren die entstehenden Schulen der Regel nach an große Städte geknüpft, und in den Bildern reflektierte dieser städtische Charakter vom gegenständlicheren Detail der Darstellung an bis hin zur Wiedergabe der bald feuchteren, an Widerscheinen reicheren, bald klaren und trockenen Luft der see- oder binnenstädtischen Umgebung. Bürgerliche Kunst also auf lokalem Boden in handwerklicher Tradition, das war die Kunst des späteren Mittelalters und zum großen Teile auch noch des 16. Jahrhunderts.

Aber darauf kam die Renaissance zu voller Entwicklung, und unter deren Ausbreitung seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann an Stelle der bürgerlichen eine fürstliche, höfische Kultur zu treten. Die Kunst fing damit an, gelehrt zu werden und suchte ihre Stützen am Hofe. Wie aber ließ sich nun dieser neue Zustand befriedigend gestalten?

Die Stellung der Kunst an den romanischen Fürstenhöfen wies den Weg. Am römischen Hofe hatte man schon seit Nikolaus V., seit der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Kunstpflege gehabt, die einen Teil der Methode der späteren Kunstakademien vorwegnahm. Noch mehr war das an dem Hofe Franz' I. von Frankreich der Fall gewesen. Das Entscheidende war dabei immer, daß man bedeutende Künstler, insbesondere

früh auch Maler, aus der Umwelt riß, in der sie bodenständig waren, sie an den Hof verpflanzte, ihnen spezielle Aufträge gab und versuchte, sie zu Lehrern einer zweiten Generation von Künstlern — und diese dann zu Lehrern einer dritten usw. — auszubilden.

In Deutschland kann man die Stellung Cranachs am Hofe der ernestinischen Wettiner und die ähnlichen Stellungen anderer Maler an anderen Höfen als den Beginn einer verwandten Entwicklung auffassen. Akademien aber erwuchsen aus diesen Anfängen zuerst in Italien und Frankreich. In Deutschland vollzog sich ein Abschluß in diesem Sinne erst spät seit dem 17. Jahrhundert: nun kam es in München, Dresden, Berlin und sonstwo zu wirklichen Pflanzschulen der Kunst.

Natürlich enthielten aber diese Pflanzschulen ihrem innersten Wesen nach für die Weiterbildung der Kunst ganz andere Voraussetzungen als die alten zünftlerischen Überlieferungsformen der Kunst. Ausbildung und Beschäftigung der Meister wurde hier zugleich geregelt; nicht bloß das Handwerksmäßige wurde gelehrt, auch der Geschmack, das Auge wurden gebunden. Und maßgebend für die damit verknüpfte Brechung der künstlerischen Persönlichkeit wurde eine fremde Kunst, da es eine heimische Tradition für diese Kreise nicht gab: die Renaissance. Das Ergebnis kann nicht überraschen. Die Künstler wurden sozusagen Beamte, liebe, stetige, fleißige Männer von guten Manieren, korrekt, wohlanständig, als Höflinge zumeist elastischen Rückgrats, als Künstler zeitlebens Lehrlinge fremden Geschmackes.

Im 18. Jahrhundert aber wurden dann diese Kreise klar ersichtlich zu Elementen, aus denen die wahre Kunst floh: zu Begräbnisstätten der noch lebendigen Kunst des 17. Jahrhunderts. Denn wo nur immer sie „aufblühten", da wurde die Kunst fast ausnahmslos zur schönen Wissenschaft, blieb nichts übrig als Phlegma.

Diesem Gange der Entwicklung gegenüber konnte sich nun die Auffassung der Enthusiasten der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts, des Sturmes und Dranges, der jungen Nationalen eigentlich nur auf zweierlei stützen: auf Akademien, die etwa dennoch nicht oder nicht ganz der fürstlichen, der „akademischen" Kunst zum Opfer gefallen waren, und auf die Produktion stiller Winkel, in denen das ältere, bürgerliche Leben der Kunst vielleicht noch nicht erloschen und neuen Aufflackerns fähig war. Aber wie wenige solcher Winkel mochte es noch geben! An der breiten Heerstraße der Entwicklung, in den Großstädten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war ja auch die fürstlich-höfische Kultur und damit deren Kunst eingezogen: Leipzig hatte zur Zeit des jungen Goethe seine Akademie mit dem echt akademischen Öser als Direktor, und in der Geburtsstadt Goethes baten die Maler den Rat im Jahre 1767 um die Errichtung einer Akademie, deutlich von der Überzeugung getragen, daß das Wesentliche der Kunst in Regeln gefaßt werden könne.

Im ganzen waren es daher nur die Grenzgegenden deutschen Wesens, wo frisches Leben noch von alters her fortsprudelte: die Schweiz und hier und da ein österreichischer Ort im Süden, im Norden vielleicht ein wenig das Danzig Chodowieckis, sicherlich Hamburg, und jenseit der südgermanischen Grenzen, aber damals deutscher Kultur voll, Kopenhagen, von denen eine nationale Fortbildung der Kunst zu erhoffen war. Und von hier aus regte sich denn auch leise, mit mancherlei Absenkern ins innere Deutschland, nach Berlin und Dresden zumal, eine neue Kunst, und zwar, wie sich versteht, eine bürgerliche.

Es war auf europäischem Gebiete nicht die erste neue bürgerliche Kunst des 18. Jahrhunderts. Wie im allgemeinen die bourgeoise Entwicklung der neueren Zeiten, so war von England auch die bourgeoise Kunst vorweggenommen worden: Hogarth, der leidenschaftliche Moralprediger, der Schöpfer der „Lebensläufe einer Dirne" (1733) und eines „Wüstlings", der „Mariage à la mode" (1745), des Cyclus „Fleiß und Faulheit", wurde dort schon zu ihrem ersten klassischen Vertreter. Und auch in Frankreich war man zur Zeit der Tragédie bourgeoise und der Comédie larmoyante in eine anscheinend

bürgerliche Kunst eingelenkt; damals, seit 1755, schuf Greuze seine berühmten bourgeoisen Bilder, erschienen eins nach dem anderen jene eleganten Büchelchen in Taschenformat, in denen Meister wie Gravelot, Cochin und Eisen Molières „Komödien" oder Ovids „Metamorphosen" oder die „Novellen des Boccaccio" für das lesende Publikum mit feinen Stichen illustrierten. Es war die doppelte Tätigkeit, die sich schon bei Hogarth findet: das Ölbild in kleineren, „bürgerlichen" Formaten für die reicheren Familien und das Kupfer oder sonst eine Art der reproduzierenden Kunst für die ärmere und doch bildungsbedürftige und bildungsfähige Masse. Nur daß da, wo es Hogarth heiliger Ernst war und ihm der Wahrheitseifer den strengen Stil der Karikatur eingab, die Franzosen vielmehr frivol und verlogen, pikant und anmutig-konventionell zu schaffen wußten.

Deutschland, das um einige Jahrzehnte später die Wege sozialer Entwicklung Englands und Frankreichs betrat, hat zu der eigentlichen Maltätigkeit Hogarths und Greuzes kaum ein volles Gegenbild aufzuweisen; für Ölmalerei war unser Bürgertum im allgemeinen zu arm, unsere Kultur zu philisterhaft. Im Kupfer aber wurde Chodowiecki unser Hogarth und unser Gravelot, unser Cochin und unser Eisen zumal — si parva licet componere magnis.

Chodowiecki wurde im Jahre 1726 in Danzig geboren und ist erst ziemlich spät, fast dreißig Jahre alt, zudem noch mit wesentlich autodidaktischer Bildung, in seine eigentliche künstlerische Heimat, nach Berlin gekommen; zur Illustration, seiner wichtigsten Tätigkeit, gelangte er gar erst um sein vierzigstes Jahr. Es ist das Gebiet, das ihn den Zeitgenossen vor allem lieb und wert machte; mit seinen Bildchen kleinen und kleinsten Formates ist er der erste Illustrator unserer Klassiker, aber auch englischer und französischer Duodezformate geworden: so konnte man ihn hübsch ständig mit sich herumtragen in einer Zeit, die ganz der Literatur lebte, und der ein literarisches Buch etwa in gleicher Art mit zur Kleidung gehörte, wie dem 15. Jahrhundert das Gebetbuch oder dem

19. Jahrhundert die Börse. Freilich: den vollen Witz und die prickelndste Grazie des Rokokos darf man bei ihm ebensowenig suchen wie etwa gar das anschauliche Pathos des Sturmes und Dranges. Er ist ein biederer, braver Philister, ein Mann von wackerer Wahrheitsliebe, der mit unbedingter Ehrlichkeit die meist recht stille Welt zu Papier bringt, die den Schauplatz des Bürgerlebens seiner Zeit bildete. Eins seiner bekanntesten Blätter, er selbst im Familienzimmer am Fenster zeichnend, die gute Mama mit den Kleinen um einen Tisch gruppiert zu geselligem Beieinandersein, an den Wänden des Zimmers Bild an Bild, das Ganze Werkstattsarbeit und Familienglück zugleich, so wie auch Chodowieckis Freund Graff im Familienzimmer malte und wohl malen mußte: das charakterisiert ihn am besten. Als Chronist einer frühen Entwicklungsstufe unseres modernen Bürgertums von kleinbourgeoiser Anmut, als jemand, der in den Zeiten eines im übrigen verschwommenen Klassizismus sehr genau sah und im Charakter der erfahrenen Stimmung sorgfältig berichtete, und insofern als einer der Väter der realistischeren Kunst des 19. Jahrhunderts wird Chodowiecki immer mit Ehren genannt werden.

Chodowiecki hat auch porträtiert, natürlich der Hauptsache nach mit dem Zeichenstift, der das einzige ihm ganz liegende Ausdrucksmittel war. Es sind kleine Blättchen, oft Familienszenen; wie viele Familien Norddeutschlands besitzen nicht noch jetzt die Bildnisse des dritten oder vierten Geschlechts vor ihnen in seinen sauberen Konterfeis! Und in eben solchen Handzeichnungen hat er auch mit unermüdlichem Griffel die Freuden und Leiden des eigenen, im Grunde ereignislosen Daseins niedergelegt; die Zeichnungen von seiner Fahrt von Berlin nach Danzig mit kleinen Reiseabenteuern und mit der gewissenhaften Aufnahme jedes Besuchs bei „berühmten" Danziger Leuten können geradezu ein Tagebuch in Bildern genannt werden.

Da treten denn Neigungen hervor, die sich in der deutschen Geschichte — wenn auch unter gewissen Abweichungen, wie sie anderen Kulturzuständen entsprachen —, schon zweimal hatten

beobachten lassen, in der Blütezeit des deutschen Bürgertums im 16. Jahrhundert und auf der Höhe der holländischen Geschichte im 17. Jahrhundert. Dem Bürgertum auch dieser Zeiten ist schon der Zug ins Sittenbildliche eigen, und zwar gern mit einem Stich ins Sentimentale, in den Humor der Tränen; selbst die große Zeit der deftigen Holländer und der kraftstrotzenden Vlaemen ist von diesem Zusatze nicht ganz frei; und neben der Neigung zum Genre steht die Neigung zum Porträt. —

Das Bildnis ist in der deutschen Kunst natürlich erst dann aufgetreten, als die Möglichkeit voller Wiedergabe wenigstens der Umrisse eines Kopfes bereits voll entwickelt war. Es war gegen Ende des 13. Jahrhunderts der Fall. Die ganze große Nonnenschar, welche Herrad von Landsperg in ihrem „Hortus deliciarum“ zur Zeit Kaiser Friedrich Rotbarts porträtiert hatte, mutet uns noch an wie eine Serie von Puppengesichtern aus einem Modejournal; König Rudolf von Habsburg dagegen, dessen gleichzeitiges Bildnis auf seiner Grabplatte im Speierer Dom wenigstens in einer leidlichen Kopie des 16. Jahrhunderts erhalten ist, wirkt ein Jahrhundert später schon mit der Ursprünglichkeit klar, wenn auch noch äußerlich erfaßter individueller Züge. Vom Ende des 13. Jahrhunderts an aber geht es über die Arnolfini des Jan van Eyck im Berliner Museum in reißendem Fortschritt der Wiedergabe des äußeren wie des inneren Lebens fort bis zu der schönen Offenburgerin Holbeins und dem Holzschuher Dürers.

Im ganzen aber blieb das freie, als selbständiges Kunstwerk auftretende Bildnis zunächst des Mittelalters doch noch Fürstenporträt; und erstrebt wurde bei ihm im Grunde und durchschnittlich mehr ein Erinnerungsbild, vor allem an teure Tote, als die treue Wiedergabe des Lebens. So sind die Bildnisse ganzer Figur auf den messingenen Grabplatten des 15. und auch noch des 16. Jahrhunderts oft gar nicht ähnliche Porträts, sondern nur symbolische Figuren etwa des Berufstyps des Verstorbenen, die nur ganz im allgemeinen das Gedenken an diesen wachzurufen geeignet sein sollten.

Inzwischen aber hatte sich auf einem Gebiete, wo auch der Bürger mitreden konnte, da er Christ war wie die Fürsten, eine andere Art des Bildnisses entwickelt. Es geschah auf den großen Andachtsbildern, die man für die Altäre von Kirchen und Kapellen stiftete. Da brachte man in der Regel die eigenen heiligen Patrone oder die des Altars zu Ehren; und die Sitte erlaubte es, daß man sich zu ihnen im Gebet aufblickend darstellen ließ. Gewiß ein noch in engen Grenzen der Darstellungsfähigkeit lebendes Porträt! Der Zug der Andacht hatte das Muskelspiel zu beherrschen, knieend erschien die ganze Figur: es war der Mensch in der Haltung der Religio, d. h. der Gebundenheit. Darstellungen dieser Art hielten sich in katholischen Ländern, z. B. in den vlaemischen Gegenden, bis tief ins 17. Jahrhundert, in den protestantischen hörten sie mit der tieferen Erfassung der neuen Lehre auf. Aber in sich entwickelten sie sich doch immer freier: welcher Unterschied etwa zwischen den Donatoren eines frühen Bildes der Kölner Schule und der Familie des Bürgermeisters Meyer schon auf der Darmstädter Lieben Frau Holbeins, geschweige denn den Donatorenbildern des Ildefonsoaltars eines Rubens!

Gewiß aber ist, daß daneben schon im 15. Jahrhundert das bürgerliche Porträt auch frei gemalt wurde, ja im inneren Deutschland des 16. Jahrhunderts schon eine wunderbare Blüte erlebte.

Seit dem 16. Jahrhundert aber hatte an der Seeküste Deutschlands, in den Niederlanden, wiederum noch eine andere in sich zusammenhängende Entwicklung begonnen. Auch hier war das Bildnis anfangs noch gebunden aufgetreten, aber laienhaft, genossenschaftlich gebunden. Da ließen sich wohl die Gefährten einer gemeinsamen Pilgerfahrt nach Jerusalem porträtieren oder die Vorsteher eines Hospitals oder die Angehörigen einer Rederijkerbruderschaft oder einer Zunft oder Schützenbrüder derselben Schießgesellschaft: es handelte sich um Gruppenporträts geistig oder beruflich eng miteinander verbundener, meist dem Bürgerstande angehöriger Leute.

Aber auch hier ging aus diesen Gruppenbildern, diesen

„Doelenstücken", das Einzelbildnis hervor in der machtvollen Ausgestaltung eines Rubens und van Dijk, eines Hals und Rembrandt.

Und diese Bildnisse unterschieden sich von denen des 16. Jahrhunderts dadurch, daß sie, eingetaucht in das Fluidum wohlgeleiteten Lichts, in das flimmernde Farbenleben des Innenraums, die vornehme silbrige Tonwelt etwa van Dijks oder das warme goldige Lichtmilieu Rembrandts, nicht bloß das Wesen des Dargestellten herausarbeiteten, sondern auch die besondere Stimmung: wie strahlt es nicht aus den zahlreichen Selbstbildnissen Rembrandts wider bald von jauchzendem Glück, bald von herber Enttäuschung; es ist als sähe man die selbe Natur im launischen Wechsel der Jahreszeit.

Das Bildnis war damit jetzt frei geworden, so weit es nicht impressionistischen Versuchen unterworfen wurde — und auch hierzu finden sich schon Anfänge bei Hals. Aber machte die Porträtkunst darum von nun ab noch eigentliche kunstgeschichtliche Fortschritte? Das spätere Barock schuf das Repräsentativbild mit schwer fallendem Vorhang, Säulenstellung und würdevoll purpurnem Ton, das Rokoko das frivole Vollporträt zarter Frauen in mehr oder minder mangelhafter Bekleidung unter dem Namen irgendwelcher Nymphe oder Göttin: im ganzen aber verfiel die Kunst des Bildnisses. Denn eine fürstlich-höfische Kultur herrschte, und das gute Bildnis ist ein intimes Kunstwerk; Intimität aber war in diesen Zeiten ein wesentliches Merkmal bürgerlicher Verhältnisse.

Es war der sozialgeschichtliche Grund, warum mit Sentimentalität und Sturm und Drang eine neue Porträtkunst einsetzen konnte. Freilich: das deutsche Bürgertum dieser Zeit war noch nicht wohlhabend; und ärmlich begann darum die neue Entwicklung. Wir kennen schon die Zeichnungen Chodowieckis. Daneben stellte sich die Miniatur auf Pergament und Porzellan, noch ein Erbteil der höfischen Kunst des Rokokos, nun bürgerlich abgewandelt. Auch der Kupferstich war beliebt. Das eigentlich bezeichnende Kunstwerk dieser ersten Periode eines neuen bürgerlichen Bildnisses aber ist der Schattenriß,

die Silhouette. Nach einem Minister Ludwigs XV. genannt, der 1759 die französischen Finanzen vergeblich zu reformieren beflissen gewesen, hat sie noch bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein die Rolle gespielt, in die von da ab das lithographische Porträt, dann die Daguerreotypie, endlich die Photographie mit ihren Tochterkünsten eingetreten sind. Vielleicht in ihrer raschen Verbreitung mit durch die gleichzeitige Beliebtheit jener griechischen Vasenmalerei älteren Stils gefördert, die schwarze Figuren auf rotem Grunde zeigt, nicht minder der antiken Medaillontechnik, insbesondere auch dem Gemmenportrait verpflichtet, war sie doch auch an sich eine der Zeit im höchsten Grade willkommene Kunst. Denn ihre Erzeugnisse waren billig, und die leichte Reproduktionsfähigkeit des einmal vorhandenen ersten Exemplars gestattete alle Bekannte mit einem Andenken auszustatten: eine süße Genugtuung für Zeiten enthusiastischer Freundschaft.

Es ist eine Entwicklung, die zu einem Vergleiche mit dem Gruppenporträt der Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts und dem Andachtsbildnis des 14. bis 16. Jahrhunderts auffordert. Dort schuf die scharfe geistige Gebundenheit an die Kirche, die lockrere an die Genossenschaft unter noch gering entfalteten Verkehrsverhältnissen, die den einzelnen ein für allemal einer bestimmten kirchlichen und menschlichen Gemeinschaft zuwiesen, Bildnisformen, die durch die in einem einzigen Kunstwerk erfolgende Zusammenfassung gewisser Interessen und Personen charakterisiert sind. Hier bestand eine der Form nach viel weniger feste, aber doch immerhin noch eine gewisse Bindung in den Zusammenhängen enthusiastischer Freundschaft; die Freunde aber wohnten nicht an einem Orte; in dem regegewordenen nationalen Verkehr wechselten ihre gegenseitigen lokalen Beziehungen; und dem entsprach nun eine Kunst, die auf möglichst billigem Wege Bildnisse in einer beliebigen Anzahl von Exemplaren herzustellen erlaubte und jedem Freunde die Anlegung einer Sammlung von Freundesporträts gestattete. Es war ein Beitrag der bildenden Kunst zur Entwicklung jener lockeren Formen freundschaftlicher Ge-

selligkeit, die im Stammbuch schon seit weit mehr als einem Jahrhundert einen ersten allgemeinen Ausdruck gefunden hatte. Und so entstanden denn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach ganze Sammlungen von Silhouetten, und es gab bürgerliche Kreise, die die Silhouetten berühmter Persönlichkeiten so zusammenbrachten, wie die Fürsten des 16. und 17. Jahrhunderts sich kleine Porträtgalerien ihrer Genossen angelegt hatten und der demokratische Staat des 19. Jahrhunderts öffentliche Museen mit den Bildnissen berühmter Männer der Nation zu schmücken sucht. Ja hier und da wurden sogar Anläufe genommen, solche Sammlungen von Freunden und Berühmtheiten nicht nur in Silhouetten anzulegen, sondern in dem viel kostbareren Materiale des Ölbildes. Dahin gehören der Gleimsche Freundschaftstempel und die schöne Sammlung zeitgenössischer Bildnisse, die Philipp Erasmus Reich, der Inhaber der Weidmannschen Buchhandlung, zusammenzubringen begann, und deren fertig gewordener Teil heute einen Schatz der Leipziger Universitätsbibliothek bildet.

Inzwischen hatte sich aber, wie früher neben dem Andachtsbild und neben dem Gruppenporträt, so jetzt neben der Silhouette das höhere Einzelbildnis entwickelt. Und auf diesem Gebiete ergab sich nun ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Rokokoporträt der fürstlichen Kultur. Denn abgesehen von dessen höfischer Ausbildung, wie sie hauptsächlich doch in Frankreich heimisch war, machte sich schon im Rokoko ein Zug zum Einfachen, Ländlich-Frischen geltend, der leise zur Intimität der neuen bürgerlichen Kunst hinüberführte. Und wenn diese dann langsam hellere Töne und ein gewisses Eintauchen der isoliert gegebenen Figur in still webendes Licht, in unbestimmte Reflexe eines Innenraumes vorzuziehen begann, so zeigte sich auch darin ein Anschluß an gewisse Neigungen des Rokokos, namentlich an die beliebte Pastellmalerei hellen Tones.

So erklärt es sich, wenn jetzt Meister des intimen Bildnisses auftraten, die, abgesehen vom Porträt, noch ganz im Geiste des Rokokos oder wenigstens der Palette des Rokokos, wenn auch in dessen klassizistischer Stilumbildung schaffen. In

diesem Zusammenhange hat z. B. Mengs ganz ausgezeichnete Bildnisse sowohl in Öl wie in Pastell gemalt, am besten freilich in seinen jungen Jahren: die Dresdner Galerie, aber auch manche italienische Bildersammlung bietet hierfür die prächtigsten Belege. Und nicht minder hat Vogel (1759—1816), der Maler gespreizter Historien und frostiger Allegorien klassizistischen Stiles, im Bildnis seiner beiden Söhne ein schlagendes Beispiel ganz anderer Kunst hinterlassen. Es ist die Erscheinung eines Doppelseelentums, die wir von nun ab oft genug bei Meistern treffen werden, die der akademischen Kunst angehören und im Sinne der Alten schaffen: durch den mühsam erlernten Stil der Fremde bricht bei Arbeiten intimer Art, im Bildnis vornehmlich und in der Studie, immer wieder die Handschrift der eigenen Zeit hindurch und gelangt das lebendig künstlerische Auge der Gegenwart zur Wirkung.

Der bezeichnendste Meister der neuen Bildnismalerei aber war der in Dresden lebende Schweizer Anton Graff (1736 bis 1813). Dabei kommt er sowohl nach der Art wie nach dem Umfang seines Werkes an erster Stelle in Betracht; zwölfhundert Porträts, meinte er einmal selbst im hohen Alter, habe er gemalt; und unter den Gemalten befanden sich fast alle Berühmtheiten der Zeit, literarische Größen wie Herder und Schiller, fürstliche wie Friedrich der Große und sein Bruder Heinrich, Gelehrte wie Ramler und Hagedorn, von vielen zunächst nur gesellschaftlich und beruflich interessierenden Personen zu schweigen. Das aber, was Graff vor allem auszeichnete, war seine Wahrhaftigkeit. Er wußte nichts mehr von der Lehre des Rokokos, daß die Porträtmalerei die Pflicht habe, gewisse Fehler der Natur zu verbergen oder zu verbessern; und er malte seine Auftraggeber nicht mehr in Pose, im Staatsgewande, in unwahrer Umgebung. Wie sie leibten und lebten vielmehr, losgelöst von den Zufälligkeiten der Repräsentanz, nur sie und eben sie allein brachte er auf die Leinwand, einfach und doch mit vollster Herzenskündigung. Und er erreichte sein Ziel, indem er, soweit es die volle Deutlichkeit des Bildes noch eben zuließ, das Licht in den Vorder-

grund seiner Technik schob. In diesem Lichte, einer sanften, silbrigen, beruhigenden Beleuchtung, faßte er das Bildnis künstlerisch zu einer Einheit zusammen, indem er dem belichteten Kopf alles andere im Tone unterordnete und innerhalb des Kopfes wieder alle Kraft im Auge konzentrierte: und so erhielten seine Bildnisse jenes Sprudelnde, Lebendige, das sie fast ohne Ausnahme auszeichnet. Es ist eine Kunst, die in der Bewältigung des Lichts auf der Höhe der alten Niederländer steht und in gewissen Einzelheiten, in der Zulassung einer nicht künstlich geleiteten, sondern natürlich gesehenen Beleuchtung auch schon die Probleme der Freilichtmalerei des 19. Jahrhunderts ankündigt.

Aber war gerade das Porträt dazu geeignet, diese neuen Probleme zu erfassen und zu bewältigen? Gewiß war der Übergang vom Fresko und vom großen Galeriebild zu den kleinen Formaten notwendig, die der Bürger in der Wohnung noch brauchen kann, um die aller angenommenen, aller Renaissancekunst innelebende Pose zu beseitigen, um ganz wahrhaftig zu werden und das künstlerische Auge völlig zum eigenen Rechte kommen zu lassen. Und eben aus diesem Zusammenhange heraus wurde die bürgerliche Kunst für den Fortschritt der Malerei schon im 15. und 16. Jahrhundert, dann im 17. Jahrhundert, endlich wieder im 19. Jahrhundert entscheidend. Aber ließen sich Lichtwirkungen, und auf deren freieste Wiedergabe kam es doch eben an, gerade beim Bildnis leicht studieren? Es ist bezeichnend, daß der größte deutsche Bildnismaler jüngster Zeit, Lenbach, einer der letzten Meister gewesen ist, die dem Freilicht keine offenkundigen Zugeständnisse gemacht haben. Lichtwirkungen bedürfen, um stärker bemerkbar zu werden, der Fernsicht; ihre Wiedergabe muß deshalb Wege einschlagen, die auch zur verhältnismäßigen Fernsicht auf das Bild nötigen. Ein Bildnis aber will der Regel nach in der Nähe betrachtet sein; und das Original wird darum ebenfalls in der Nähe, ohne die Zwischenschicht stark wirkender Reflexe, gemalt.

Die impressionistische Porträtmalerei im freien Licht hat bei ihren Schwierigkeiten noch heute verhältnismäßig wenige

Anhänger gefunden; als der Kolorismus des 16. und 17. Jahrhunderts aufkam, verblieb das Bildnis konservativ den Zeichnern unter den Malern; unter den Koloristen der Reformationszeit ist keiner Bildnismaler gewesen. Wohl aber war unter ihnen der erste deutsche Landschaftsmaler, Altdorfer; und die Landschaft ist von da ab das eigentliche Versuchsfeld für alle Fortschritte der Malerei geblieben. Niemals aber wurde sie es mehr als in dem Augenblicke, da die Freilichtexperimente sich, wenn auch zunächst und auf lange Zeit hin nur leise ankündigten; wie die Malerei in den bildenden Künsten, so übernahm darum die Landschaftskunst in der Malerei des 19. Jahrhunderts die Führung.

Und hier, auf dem entscheidenden Gebiete, wurden nun die ersten Versuche fern von jenen Akademien gemacht, die nur noch die Reliefkunst der Figurenmalerei kannten; hat doch Lessing ganz im Sinne dieser Akademien die Landschaftsmalerei geradezu als eine ästhetische Verirrung bezeichnet. Die Grenzsäume deutschen Wesens waren es damit, die an die Spitze der Bewegung gerieten, die Schweiz und die Nordseeküste mit einer Abzweigung an die Ostsee, nach Kopenhagen.

In der Schweiz hat, namentlich in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, Salomon Geßner (1730—1788) Landschaften radiert, denen freilich noch ein starker Rokokozug innewohnt, die aber im Gegensatze zu den Werken der vollen Rokokomaler doch etwas wenn auch dilettantisch Natürliches haben, neben Bildern akademischer Gattung einfach deutsche Wald- und Wiesenmotive, alles stimmungsreich und nicht selten sentimental. Es waren neben vielem Alten doch leise Ahnungen ganz anderer Auffassung, wie sie auch schon in den idyllischen Gedichten Geßners zutage traten. Weiter belebt und entwickelt werden konnten diese aber nur im Ölbild — die Radiertechnik der Zeit versagte noch. Und hier ergaben sich eben für die Alpengebiete mit ihren begrenzten Horizonten und ihren geringen Feuchtigkeitserscheinungen besondere Schwierigkeiten. Aus der langsam erwachenden Malindustrie des Alpenpanoramas erhob sich Philipp Hackert (1737

bis 1807) doch nicht so weit, daß er Lichtstudien gemalt hätte; erst Ludwig Heß (1760—1800) hat dem heimischen Gebirge Töne freieren Lichtes abgewonnen. Jedenfalls konnte die Erkenntnis dessen, was not tat, viel eher durch die dunstige Landschaft des deutschen Nordens vermittelt werden, vor allem durch die malerischen Gegensätze der Seeküste, wo bei Westwind alles in Ton gehüllt, bei Ostwind alles klar und rein erscheint.

In der norddeutschen Malerei der Zeit, die, soweit die Landschaft in Frage kam, in der Tat eine Kunst der Küstenstriche war, läßt sich nun eine nordische und eine Hamburger Strömung unterscheiden; Strömungen, die freilich, wie das bei der Kulturstellung Hamburgs für die Nordgermanen in dieser Zeit selbstverständlich ist, gelegentlich ineinander übergingen.

Durchgangspunkt der nordischen Bestrebungen war Kopenhagen, wo unter dem Dänenkönige Friedrich V. (1746—1766) im Schlosse Charlottenborg eine Kunstakademie nach französischem Muster begründet worden war. Aus dieser Akademie sind Carstens und Thorvaldsen hervorgegangen: sie war also an erster Stelle klassisch. Aber daneben regten sich doch auch stille Anfänge einer heimischen Kunst, einer Kunst unmittelbarer Erfassung des dänischen Lebens und der dänischen Landschaft mit ihren weichen Akzenten. Sie führten hinunter zu der späteren Malerei Eckersbergs (1783—1853), des Begründers einer ersten nationaldänischen, von deutscher und französischer Übermacht gleichmäßig befreiten Kunst. Eine Generation früher aber war der Vertreter dieser Richtung in Kopenhagen ein Hamburger, Jens Juel (1742—1802), ein Schüler des Hamburger Amtsmalers Gehrmann.

Juel hat schon Landschaften gemalt, in denen die Umrisse im Lichte aufgelöst sind, doch neigte er im ganzen, trotz allem Studium des Lichtes, zur plastischen Auffassung: und so finden sich bei ihm schon die ersten, intuitiven Ahnungen jener Lösung des Lichtproblems in seiner Verbindung mit dem Raumproblem, die die Neuidealisten seit den achtziger und

neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts erstrebt haben. Ein Schüler Juels war Kaspar David Friedrich (1774—1840). Friedrich hielt sich im allgemeinen in der Richtung seines Lehrers; er war ein im Grunde der Form nach noch fester Maler besonderer landschaftlicher Stimmungen; mit dem Auge eines Bewohners des Flachlands hat er besonders den Himmel und seine Wolkenformen studiert. Aber daneben sah er doch auch bereits häufig die Landschaft nicht mehr im festen Umriß, überhaupt nicht mehr in den Gegenständen, sondern in dem Ganzen der sie durchlebenden Töne, im frei wallenden Lichte. Und in diesem Falle liebte er schon das Einfache, leuchtend Umflossene, die großgeschriebenen Formen der See oder die langhinstreichenden Landmassen der Ostseeküste in den verschwimmenden Tönen des Zwielichts.

Friedrich ist 1795 nach Dresden gegangen; und um vieles impressionistischer noch als er, aber freilich auch ein bei weitem schlechterer Maler, war der Dresdner Carus (1789—1869).

Neben diesen beiden aber lebte in Dresden zu jener Zeit noch ein dritter Fortgeschrittener, Johann Christian Claußen Dahl (1788—1857). Auch er war ein Kind des Nordens, ein Norweger; 1818 ist er nach Dresden gekommen. In der Dresdner Galerie hängt von ihm eine Alpenlandschaft mit stumpfer Luft und fernem Talnebel, von großer Tiefenwirkung, von vollständiger Aufhebung der alten drei Gründe und ohne den konventionell braunen Baumschlag der Akademien.

Und in Dresden hatte inzwischen schließlich noch ein anderer, und zwar der vielleicht merkwürdigste Schüler Juels, geweilt und auch Friedrichs Einfluß erfahren: der im Jahre 1777 zu Wolgast geborene Runge. Runge kam noch nicht voll durchgebildet nach Dresden, lernte hier Tieck und dessen romantischen Kreis kennen und erstarkte an deren Kunstlehren in einem schon vorhandenen Gegensatze zur Antike und zu deren kunstästhetischem Pfleger Goethe. Im übrigen blieb er freilich von den Kunstanschauungen Tiecks und seiner Freunde auch wieder vielfach getrennt. Von dem kunstakademischen Leben angewidert ging er bald von Dresden nach Hamburg: und

hier, in einer Stadt, die noch keine Akademie besaß, während die Städte mit verwandter Entwicklung, Antwerpen schon um 1680, Amsterdam um 1700 Antikensäle errichtet hatten, hoffte er seiner Kunst frei leben und mit der Zeit auch selbst das Handwerkliche der Kunst lernen zu können. In der Tat ist er eigentlich auch in Hamburg erst Maler geworden, hat er sich namentlich die Öltechnik von einem obskuren Meister erst ordentlich angeeignet.

Der Dresdner Zeit Runges gehört die Konzeption der vier großen Wandgemälde der Tageszeiten (1803—1805) an, deren Entwürfe in Kupferstich erschienen sind und von denen in Hamburg „Der Morgen" als Ölgemälde ausgeführt wurde; außerdem schuf er in Dresden das Bild „Der Nachtigall Unterricht", ein Bildnis der Braut des Malers als Psyche mit beziehungsreicher ornamentaler Umrahmung nach der Idee einer Klopstockschen Ode: beides mystisch-symbolische Entwürfe von siegreicher und höchst eigenartiger Formensprache und Erfindung.

Doch erst in Hamburg wurde Runge auch inhaltlich ganz er selber, ging er zugleich auf die Anregungen seines Lehrers Juel zurück. Juel hatte schon Bildnisse im Freien mit großem Raumgefühl und Sinn für bewegtes Leben gemalt: „Zwei junge Mädchen pflücken Blumen in ihrem Garten"; „Ein Knabe, der durch einen großen Garten rennt" usw. Runge ging auf diesem Wege weiter, indem er weiten Innenraum und noch lieber Landschaft und freies Spiel des Lichtes mit dem Porträt in großen Abmessungen verband; das Ideal seines Schaffens wurde jetzt das monumentale Bildnis. In dieser Art hat er 1804 sich und seinen Bruder mit dessen Frau in einem Parke stehend gemalt, 1805 die Hülsenbeckschen Kinder in dem Garten eines Hamburger Landhauses, 1806 seine Eltern, lebensgroß, wie sie ihr Haus in Wolgast zu einem Spaziergang verlassen. Es sind Bilder, in denen die Personen nach Räumlichkeit, Farbe, Luft und Licht der Wirklichkeit nachkonstruiert erscheinen: wo andere Maler der Zeit nur Trübung und Tönung kennen, da zeigen sie harte Farben

und zum Teil auch wirkliche Widerscheine: gelbgrüne, blaugrüne, lichtdurchsonnte Blätter; leuchtendes Fleisch mit grünen Blattreflexen; und hinter den scharfumrissenen Personen enden sie in die weiten Formen einer enthusiastisch wiedergegebenen Stimmungslandschaft von tiefem Horizonte.

Ist es nötig hinzuzufügen, daß Runge in dieser Zeit anscheinend der einzige deutsche Maler gewesen ist, der seine Bilder in Farbenskizzen entwarf? Daß wir weiterhin bei ihm Klarheit darüber finden, daß es sich beim Schaffen eines Kunstwerks nicht um Nachahmung alter Meister, überhaupt nicht um Nachahmung und um Wissenschaft und Verstand handle, sondern um das schöpferische Nachfühlen lebhaftester Bilder der eigenen Phantasie? Von hier aus, von dem durch intensivstes Studium der Natur geweckten Gefühl her will Runge ein Künstler werden, will er wiedergeben, was ihn bewegt: Licht und Farbe und völligstes Leben.

Runge hat damit alle wesentlichen Entwicklungsgedanken der Malerei des 19. Jahrhunderts ahnend vorweggenommen, wie er denn auch schon der modernen Ornamentik verwandte Formgedanken gehabt hat; in eigenen Schriften hat er sich darüber eingehend geäußert. Zudem wuchs ihm zu der Zeit, da er in Hamburg behäbiger seßhaft wurde, in seiner Umgebung eine Generation empor, die bald geeignet gewesen würde, von ihm zu lernen, die Speckter, Oldach, Milde, Morgenstern; und auch ein Kunsthistoriker und Theoretiker der neuen Richtung schien sich in Rumohr zu finden. Da ist er frühzeitig, 1810, gestorben.

Die Tätigkeit Runges bietet den Beweis dafür, daß ein Genie unbeirrt um Modebestrebungen seinen Weg im Zusammenhange mit den tiefsten Strömungen seines Zeitalters zu gehen vermag, Strömungen, die dem bloß wißbegierigen und nur talentierten Auge verborgen bleiben. So steht er einsam da in der Kunstgeschichte, anscheinend nur auf sich selber gegründet.

Denn die deutsche Malerei war weit davon entfernt, sich aus den soeben geschilderten dunkeln und instinktiv erfaßten An-

fängen nun in leuchtendem Aufschwunge zu einer neuen Kunst zu erheben.

Angedeutet war in dem bisher Geschehenen die Möglichkeit eines doppelten weiteren Entwicklungsganges. Eine zu vollem Freilicht fortschreitende Landschaftsmalerei konnte bis zum grundsätzlichen Impressionismus führen. Eine gegenüber dieser Bewegung zurückhaltende und ihr doch idealisierend folgende Kunst konnte zur monumentalen Behandlung des ganzen Menschen, sei es im Porträt, sei es in freier Schöpfung überleiten, zu seiner reliefartigen Wiedergabe mithin in einem Raum, dessen Tiefen dann, entsprechend den physiologischen Voraussetzungen unseres Auges, impressionistisch gehalten werden konnten.

Was dabei in der Landschaft hätte erreicht werden können, das zeigt die aus gleichen geschichtlichen Bedingungen her entwickelte, unter verwandten klimatischen Voraussetzungen gepflegte Malerei Englands. Hier lenkte Thomas Gainsborough den Sinn auf das Erfassen der landschaftlichen Massen im Licht; hier zeigte John Crome, daß der Luftton das Bild mache, und nicht der Gegenstand; hier beseitigte John Constable die alte kunstmäßige Kulissenkomposition und malte ein Stück Natur in deren hellen Tönen; hier schuf schließlich William Turner, der Maler hellblendenden, in bunten Farben schimmernden Lichtzaubers die moderne Landschaft.

Wenn der deutschen Entwicklung von alledem nichts wurde, so trägt daran nicht so sehr die Armut unseres Bürgertums die Schuld, die man auch hier anzuführen geneigt sein könnte: denn ist etwa Turner durch den Verkauf seiner Bilder reich geworden? Vielmehr hat in erster Linie das Übergewicht jenes klassizistischen Denkens, das die Landschaft am liebsten völlig verwarf, den dünnen Faden der bürgerlich-realistischen Entwicklung der Malerei zerrissen.

Und die Porträtmalerei, das große, monumentale Bildnis Runges? Das Barock hatte das monumentale Porträt auch in bürgerlichen Kreisen gekannt — in Nordniederland als Erzeugnis der heldenhaften Periode der Befreiung vom spanischen

Joch, in Südniederland als Abklatsch des fürstlichen Repräsentationsbildnisses. In der letzteren Form, so, wie etwa Cornelis de Vos seine biederen Bürger in Schloßsälen mit Säulenarchitektur und Seidenvorhängen gemalt hat, hatte es sich dann auch in das Rokoko, ja gelegentlich bis tief in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein vererbt. Aber konnte es noch als spezifisch bürgerlich gelten in einer Zeit, da Graffs Auftraggeber nicht mehr posierten, Graffs Bilder den Menschen allein, ja nur den Kopf, und an diesem wiederum nur das geistige Teil des Menschen wiedergaben? Da man intim sein wollte mit allen Fasern des Lebens? Das monumentale Rokokoporträt verfiel, und kein anderes trat an seine Stelle.

Ja mehr noch. Das Bildnis galt dem deutschen Maler, der auf sich hielt, bald überhaupt nicht mehr als eigentlich volle Malerei. Wer sich daher in Deutschland gut wollte porträtieren lassen, der wandte sich von nun ab an einen fremden Künstler; vaterländische Maler lieferten zumeist nur noch Dutzendware an den Mittelstand.

Denn ein verhängnisvoller Umstand hatte inzwischen den Verfall des Porträts entschieden: der Klassizismus hatte es verleugnet. Und in der Tat: wie hätte ein Akademiker ein Bild malen sollen ohne Apparat, ohne Pose, und vor allem ohne Idee! Wie hätte er stimmungsvolle Hintergründe, wie den Hauch der Intimität auf die Leinwand bringen sollen! Das Bildnis verschwand als wichtiger Teil der hohen Kunst; noch in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde es unter die Historienmalerei und das Sittenbild, ja sogar unter die Landschaft gestellt: die Porträtmalerei ward zur verachtetsten aller Künste.

3a. Aber nicht bloß den Angriffen und der Abneigung der klassizistischen Kunstlehre ist die junge nationale, bürgerliche Malerei unterlegen. Sie war auch in sich noch nicht gefestet, sie strebte noch zu rasch nach den höchsten Zielen, und ihrem Gedeihen fehlte der breite soziale und der gefestigte allgemeinpsychische Unterbau. Es ist einer der nicht seltenen Vorgänge

an den Pforten eines neuen Zeitalters, daß von frühreifen Geistern Versuche gemacht werden, Blüteerscheinungen der neuen Kultur schon im Augenblicke des Keimtreibens vorweg zu nehmen: so haben die Koloristen schon der Reformationszeit den Versuch gemacht, das Licht zu bannen, so die Wiedertäufer der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts ein subjektivistisches Religionsprogramm aufgestellt, und so haben weiter zurück, schon im 13. Jahrhundert, ein Dutzend Generationen vor Stevinus und Galilei, einige große Männer modern naturwissenschaftlich zu denken gewagt. Natürlich zunächst mindestens äußerlich erfolglos.

Ähnlich steht es mit den deutschen Frühimpressionisten um die Wende des 18. Jahrhunderts. Wenn man genauer zusieht, so bemerkt man, daß die tieferen Voraussetzungen einer wirklich neuen Malerei des Impressionismus und des freien Lichtes bei diesen Vorläufern doch im Grunde noch so wenig sicher vorlagen wie etwa bei den Koloristen des 16. Jahrhunderts die Voraussetzungen auch nur der Bewältigung künstlichen Lichtes. Der Instinkt, der dunkle Drang zum Neuen ist da, aber es fehlt noch die klare Erkenntnis des Weges, auf dem es restlos zu verwirklichen wäre. Die neue malerische Ausdrucksweise konnte schließlich nur aus einem gänzlich unvoreingenommenen, mit heiligem Ernst und nie nachlassendem Fleiße betriebenen Studium der Natur, unter Absehen von jeglicher Überlieferung hervorgehen. Die Art aber, so zu verfahren, die seelische Haltung der vollkommen freien Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts war doch noch nicht gezeitigt. Friedrich hat gewiß eifrig nach der Natur skizziert; gemalt aber hat er anders. Er selbst erzählt, wie er seine Bilder im Geiste mit geschlossenen Augen gesehen und das im Geiste Fertige auf die Leinwand übertragen habe. Er war also kein erbarmungsloser Naturalist, wie es dessen zunächst bedurft hätte. Er machte dem Idealismus Zugeständnisse — und zwar nicht einem Idealismus, wie er sich nach entschiedenem und grundsätzlich festgehaltenem Naturstudium, nach absolvierter Elementarschule einer neuen malerischen Ausdrucksfähigkeit hätte

entwickeln können und später entwickelt hat — sondern dem Idealismus seiner Zeit. Dieser Idealismus aber war der der Klassizität. Denn auch die akademischen Maler des Klassizismus skizzierten nach der Natur, um dann den Natureindruck im Geiste nach den angeblichen Regeln der Alten umzubauen und danach zu malen.

Und noch weniger als Friedrich kann Runge als naturalistischer Lichtmaler gelten. Ja er würde eine solche Bezeichnung mit Entrüstung von sich gewiesen haben. Denn er war in erster Linie nicht Abschreiber der Natur, sondern ästhetischer und psychologischer Grübler; in seinem Nachdenken über die Farbenwerte z. B. berührte er sich mit Goethe und späteren gelegentlichen Ausführungen Ludwig Richters. Indem ihm Weiß und Licht das Gute, Dunkel und Schwarz das Böse war, indem ihm auch sonst Farbenwerte mit allgemeinen seelischen Eindrücken und sittlichen Normen in Verbindung zu stehen schienen, wurde er zum Farbensymboliker, der in seinen „Tageszeiten" und anderen Werken wenigstens der Dresdner Periode auch nach diesem Rezepte gemalt hat. Und was ihn dabei zu allen Zeiten ausgezeichnet hat, das war das Suchen nach einer Form hinaus über die Zerflossenheit des naturalistischen Lichteindruckes: hier liegt sein Berührungspunkt mit dem modernen Neuidealismus, mit Meistern z. B. wie Thoma. Es steht deshalb ähnlich um ihn wie um Friedrich; er überspringt schließlich die nächstnotwendige, naturalistische Entwicklungsstufe; er glaubt ernten zu können, wo noch nicht gesäet ist.

Aber man stelle sich freilich auch die ganze Schwierigkeit des Problems vor, das mit der Forderung eines neuen Naturalismus und dem Drange, aus diesem neuen Naturalismus wieder einen neuen Idealismus zu entfalten, eröffnet war! Schon in der Entwicklung der Dichtung war ein verwandtes Problem aufgetreten, als es sich um die reifere Bewältigung der naturalistisch-formlosen Errungenschaften der Zeiten der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges handelte. Und nicht nur aus eigenen Mitteln hatte die deutsche Dichtung dabei schließlich den Sieg errungen. Die Antike war zu Hilfe gerufen

worden, d. h. das Feingefühl der höchsten und abgeklärtesten Entwicklung der so überaus formbegabten alten Völker des Mittelmeers. Konnte man da von den so leisen impressionistisch-naturalistischen Anfängen der bildenden Kunst um 1800 erwarten, daß sie stracken Laufes und ohne fremde Hilfe alsbald zu einem klaren Idealismus überleiten würden? Das Problem, das der Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gestellt wurde, ist für die bildende Kunst, voran die Malerei, schließlich erst etwa ein Jahrhundert später dringlich geworden. Denn Form hineinzubringen in die gärende, wogende Masse des impressionistischen Naturalismus: das wurde zur Losung schließlich doch erst der modernsten deutschen Kunst. Kann man aber sagen, daß selbst in der Gegenwart der Kampf um einen neuen Idealismus so ganz ohne Unterstützung des Formgefühls der Alten gekämpft werde? Und unter diesen Umständen hätte der Ruf schon Runges nach Form für einen doch erst in den Anfängen befindlichen, in kleinen Kreisen versuchten Naturalismus auf die Dauer frei bleiben können von einem Hilfegesuch an die Antike? Zu einer Zeit, da die um so viel stärker entwickelte Dichtung dem Einfluß dieser Antike unterlegen war? Auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst überflutete die allgemeine nationale Oberströmung des Klassizismus zunächst weithin bedeckend alles Land.

Wohin sollte sich nun bei dieser Wendung die Kunst flüchten? Wohl mochte sie sich in einzelnen Fällen dem neuen Bürgertum bescheiden anpassen da, wo es sich besonders frisch oder groß entfaltete: an den wenigen Stellen, wo das geschah, sind die Anfänge der modernen großbürgerlichen Kunst zu suchen. Im übrigen aber blieb nur die Zuflucht zu den alten Mächten künstlerischer Kultur: zur Kirche und vor allem zu den vornehmsten Trägern der hergebrachten höfischen Bildung, zu den Fürsten. Und deutsche Fürsten, ein Ludwig I. von Bayern, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, Großherzog Alexander von Weimar, sind noch bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus die wichtigsten Mäcene deutscher Kunst geblieben.

Indem aber so die Kunst zum guten Teile sozial-aristokratisch blieb, war noch ein Grund mehr gegeben für den auch sonst schon sicheren Sieg des Klassizismus. Denn bei Hofe und in der Kirche war das Losungswort Kontinuität und Vermeidung jedes Bruchs mit dem Alten. Kirchliche und fürstliche Kunst hatten eine große Vergangenheit; und die Gegenwart erschien von ihrem Standpunkt nur als deren Fortsetzung. Und war denn für den Klassizismus nicht noch eine breite psychische Grundlage vorhanden? War denn wirklich so ganz mit der Aufklärung gebrochen worden? Mußte das ganz begreifliche Streben nach Form in der Kunst nicht das Bedürfnis nach einer gefesteten und erprobten geistigen Basis hervorrufen, wie sie in der wohlausgebauten Weltanschauung des individualistischen Zeitalters vorlag? Hatte Kant nicht die Vermittlung gefunden? War es so gänzlich absurd, daß in der Kunst doch auch die Tradition, die Lehre etwas bedeute? Ja viel bedeute, wenn man der erhabensten Lehre der Vergangenheit folge, der Lehre der Alten? Und eben sie hatte man ja, wie man rühmte, seit Winckelmanns Forschungen in lautester Klarheit zu Handen.

So erschienen die Anfänge der bürgerlich-nationalen naturalistischen Kunst schließlich als eine Episode; schon vor 1800 begriff man im allgemeinen nicht mehr, wie Goethe sich einmal in der Dresdner Galerie zu den holländischen Meistern habe hingezogen fühlen und in seinem wirtlichen Schuster einen lebendigen Menschen ostadeschen Types habe verehren können; und unverständlich ward auf einige Zeit sogar sein Lob des Straßburger Münsters. Die Antike war es, die siegte, die Antike Winckelmanns mit ihrem Programme der stillen Größe und Einfalt der Alten. War ihre Lehre seit den sechziger Jahren immer lauter und eindringlicher verkündet worden, so fand sich nun, seit den achtziger und neunziger Jahren zu ihr auch eine gewisse Praxis ein, und aus dieser wiederum erwuchs eine förmlich aufs Leben hingewandte, von dem Bestreben, der Kunst unmittelbar voranzuleuchten, ausgehende Ästhetik. Deutlich ist sie entwickelt in den Vorträgen, die Fernow, der

Priester und Schüler Kants, in den Jahren 1794—1797 für Künstler zu Rom hielt: die Betonung der künstlerischen Persönlichkeit, ist da die Meinung, habe zum Verfall der Kunst geführt; der Unterordnung bedürfe es unter die idealische Formenreihe der antiken gleichsam objektiven, unpersönlichen, kanonischen Kunst. Es sind Lehren, die seitdem auf mehr als eine Generation hin nicht ausstarben, wenn sie auch von Zeit zu Zeit in neuem Gewande auftraten; so war noch Hegel überzeugt, daß Winckelmann die Kunstbetrachtung dem Gesichtspunkte gemeiner Zwecke und bloßer Naturnachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee zu finden mächtig gefordert habe; und mit ihm huldigte seine Zeit der Ansicht, daß es in der Kunst jedenfalls nach Ideen, und zwar zumeist nach den Ideen der Antike zu schaffen gälte.

Was hieß das nun für die gesamte Kunst, und was insbesondere für die Malerei? Von der Antike kannte man im Grunde nur wenig Architektur, wenig und rein dekorative Malerei und viel Plastik. Es verstand sich demnach, daß zunächst die Plastik so viel als irgend möglich auf den antiken Fuß gebracht wurde; nirgends sind die Einwirkungen der Alten stärker und andauernder gewesen als auf diesem Gebiete. In der Architektur glaubte man, zumal unter Berücksichtigung der technischen Schriften der Alten, auch klassisch schaffen zu können; wo Beispiel und Lehre versagten, folgte man Inspirationen aus der Plastik. Wie aber gerade die führende Kunst, die Malerei nachahmend bewältigen? Gewiß wurden hier die pompeianischen Entdeckungen von Bedeutung. Im übrigen aber abstrahierte man die Gesetze der Malerei von der Plastik. Leichter möglich wurde das durch den besonderen Umstand, daß man als Meisterwerke der Blütezeit antiker Bildnerei eine Anzahl von Denkmälern verehrte, wie z. B. die Laokoongruppe oder den Apoll von Belvedere, die heute als, zumeist noch nicht einmal originale Denkmäler einer ins Malerische gehenden Verfallszeit antiker Plastik erkannt sind.

Aber selbst unter diesen Umständen wurde es schwer, die Malerei nur auf die Griechen und nur auf die Plastik ein-

zustellen. Um die außerordentliche Wendung zu ermöglichen, bedurfte es nicht bloß des gleichzeitigen Aussterbens fast aller Maltechnik, sondern auch einer gewissen Wendung der allgemeinen Ästhetik. Es läßt sich verfolgen, wie in dieser mit der zunehmenden Blüte der literarischen Entwicklung praktisch wie theoretisch immer mehr ein Zug ins Ruhige, Einfache, Große eintrat; wie dieser Zug als das eigentlich Charakteristische des Kunstwerks aufgefaßt wurde: und wie diese Lehre bei dem außerordentlichen Einflusse der Wissenschaft und der Literatur auf die Zeitgenossen auch in die bildende Kunst immer entschiedener überflutete. Konnte sie da aber in der Malerei anders wirken als im Sinne einer Reduktion der verwirrenden, noch nicht klar unter den Einheitspunkt des Lichts gestellten Farbenelemente und im Sinne einer starken Betonung des Umrisses?

Das aber war eben auch die Richtung des Einflusses der antiken Plastik. Die Farbe nur Lokalfarbe, nur Gewand gleichsam und Füllung des Umrisses: das Licht ausgeschlossen, der Umriß Wesen und gleichsam Körper des Bildes: so läßt sich darnach das technische Programm des Klassizismus zusammenfassen.

Es war der vollendete Widerspruch zum eigentlichsten, tiefsten Strom der malerischen Entwicklung. Denn diese ging, wie wir wissen, auf Licht und Luft und Farbe — die Periode des reinen Umrisses lag um ein Jahrtausend hinter ihr.

Würde nun, das war die Frage, bei aller möglichen individuellen Größe einzelner Schöpfungen, entwicklungsgeschichtlich aus dieser Grundlage eine freie Kunst von dauernder Bedeutung erwachsen können?

Die Antwort hätte bejahend lauten können, wenn der Einfluß der historischen Überlieferung, der Literatur, der philosophischen Ästhetik auf die Entwicklung des künstlerischen Auges von durchschlagender Bedeutung zu sein vermöchte. Allein davon kann in Wahrheit niemals die Rede sein. Tatsächlich geht vielmehr jeder wirkliche Fortschritt der Kunst hervor aus einer dem Schaffen unmittelbar entspringenden, dem Werdenden

sich entringenden Einsicht; und auch diese ist schöpferisch nur in dem erhabenen Augenblicke ihrer Geburt; jede andere Einsicht hat nur das Verdienst, Gegenwart und Vergangenheit zugunsten einer nicht voraussetzungslos zu denkenden Zukunft zu verknüpfen. Diese schöpferische Einsicht aber wird ganz ausschließlich der zeugungskräftigen Zusammenfassung jener Elemente verdankt, die das Seelenleben einer Zeit ausmachen; sie quillt empor aus tiefen Schächten, die bis zu dem Grundstrom der ständiger Veränderung unterworfenen psychischen Gesamtkraft einer menschlichen Gesellschaft hinabführen.

Der Klassizismus in der Architektur wie in der Plastik und Malerei bildet deshalb nur eine im übrigen gewiß lehrreiche Episode in unserer nationalen Entwicklung; er ist im Grunde nur ein besonders augenscheinliches Schwächezeichen, ein letztes Denkmal gleichsam jener ungeheuren geistigen Verblutung, die unsere damals schon vom Bürgertum geführte nationale Entwicklung durch die Einführung der Antike unter gleichzeitigem Verfall der Kräfte eigenen Fortschreitens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlitten hat — er hat ferner, im Sinne einer großen Generalrepetition der elementaren Kunstentwicklung, der späteren, nun eigentlich erst zeitgemäßen Kunst manche besondere Züge, vor allem den einer für sie recht notwendigen strengen Auffassung vermittelt — er entsprach auch auf dem Gebiete der Malerei dem besonderen Hange der deutschen Malerseele, mehr zu dichten und zu charakterisieren als zu formen und zu harmonisieren —: eine große, voll auf sich beruhende, selbständige und eigenartige, für das Volksleben als Ganzes schöpferische Bedeutung hat er nicht gehabt.

Dabei darf man freilich nicht meinen, daß seine ersten Erzeugnisse einen absoluten Bruch mit dem Rokoko und also mit der alten Renaissance des 16. Jahrhunderts bedeutet hätten. Gewiß: den Zeitgenossen erschien zwischen Klassizismus und Rokoko eine ungeheure Kluft befestigt, wie sie auch mit der Philosophie Kants eigentlich die lex continui gebrochen sahen. In Wahrheit aber waren zeitgenössische Meinungen von

dieser Art Erweiterungen relativer Gegensätze, wie sich deren ein begrenzter zeitlicher Horizont auf geschichtlichem Gebiete häufig schuldig macht. Und läßt sich denn die nächste entwicklungsgeschichtliche Nuance einer bestimmten Gegenwart wirklich jemals herbeiführen, ohne daß sie dem Haß und der Gunst der Zeitgenossen als etwas auch nur annähernd noch nie dagewesenes, als etwas absolut Neues vorgeführt würde?

Namentlich in der Malerei ist der Zusammenhang des Klassizismus mit dem Rokoko augenscheinlich; nur langsam reißt sich hier das Neue aus der Formgebung und aus der Farbenfeinheit des Alten los. Öser, der geistige Pate, wenn nicht Vater des von Winckelmann geschriebenen ersten Programms des Klassizismus vom Jahre 1755, der „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke", ist hier die erste Erscheinung von größerem Interesse. Öser ist auch Plastiker gewesen und hat durch seine Ratschläge die Baukunst in Dresden und Leipzig und darüber hinaus beeinflußt: an erster Stelle aber war er doch und glaubte er sich Maler. Seine Bilder, nicht selten frostige Allegorien, wie sie die Zeitgenossen liebten, zeigen noch gerade in ihrer tieferen Anlage alle Merkmale des Rokokos: die Wirkung auf ein Ganzes ist mit jener feinen Sicherheit erstrebt, welche die unregelmäßigen Stuckornamente des Rokokos gleichwohl künstlerisch abgewogen erscheinen läßt; die Palette ist die der ins Silbrige gebrochenen Halbtöne, wie sie Watteau meisterhaft gehandhabt hatte; der jetzt infolge von Farbenzersetzungen oft recht peinliche Eindruck muß einmal vornehm und behaglich gewesen sein. Aber daneben stehen schon hippokratische Züge: ein fatales Nachlassen des allgemeinen Farbensinns, eine Neigung zum Flauen und Verschwommenen und Kreidigen, eine gewisse Steifheit und Absichtlichkeit der Komposition: und zu alledem schülerhafte Versuche in hellenischer Pose und griechischer Gewandung.

Bei weitem höher steht Mengs. Seine Bildnisse, sei es in Pastell, sei es in Öl, sind Meisterwerke; unter glücklicheren Sternen geboren, würde er sich dauernd dem Ruhme haben nähern können, den ihm die Zeitgenossen so freigebig als

einem der größten deutschen Künstler spendeten. Aber sehr bald verfiel er der Nachahmung zuerst der Bologneser Schule, dann, im Anschluß an die Lehren Winckelmanns, mit dem er in Rom freundschaftlich zusammenlebte, der Antike. Das vollendetste Denkmal dieser Zeit ist der „Parnaß" der Villa Albani: ein Werk, das in Farbe und Zeichnung nach Art des Rokokos noch stark ist, auch noch nicht ganz die Verschwommenheit im Gesichtsausdruck zeigt, die später bedenkliches Kennzeichen des Klassizismus wurde, in dem aber doch schon die reliefartige Komposition, die statuenartige Auffassung der einzelnen Gestalten, der mathematische Aufbau für den klassizistischen Eindruck des Ganzen entscheidend sind.

Weitere Meister des Übergangs sind Angelica Kauffmann, Wächter und Schick. Von ihnen hat Angelica Kauffmann vielleicht schon als Frau noch besonders viel vom Rokoko, so namentlich in der sanften Harmonie der Farbe, während die Strenge des Aufbaus in ihren, freilich jetzt meist vergessenen Szenen aus der Antike schon stark klassizistisch gemahnt, wenn sie auch durch frauenhafte Grazie gemildert ist. Heute kennt noch jedermann ihren Winckelmann und ihren Goethe, lieben wohl auch noch die meisten ihre Sibyllen: und in der Tat zeigen diese vor allem die zarte Anmut und Liebenswürdigkeit ihres Pinsels, den sogenannten schönen Ton und eine Sauberkeit der Technik, die jede Erinnerung an die Werkstatt hinwegbannt. Schick und Wächter, die zu Römern gewordenen Schwaben — denn die neue Kunst suchte schon früh gern Rom auf — waren Schüler Davids, des antikischen Malers der französischen Revolution, und so waren sie, trotz lebhafter koloristischer Neigungen, doch in der Form schon ganz klassizistisch: sie komponierten plastisch, im Relief gleichsam und ohne daß die Linien sich überschnitten, sie zeichneten schon stark und fast mehr, als daß sie malten, und sie begannen zugunsten der großen einfachen Einheit das Detail zu vernachlässigen, den Ton der Haut, das Muskelspiel, das Stoffliche der Gewandung. So galten sie zu ihrer Zeit als die eigentlich modernen Maler; Bilder wie der „Hiob" Wächters oder

„Der harfenspielende David" Schicks wurden mit Enthusiasmus begrüßt.

Allein die ganze Fülle der klassizistischen Forderungen befriedigten sie noch nicht. Dies vermochte allein eine wesentlich nur noch zeichnerische Kunst zu tun, eine Kunst, die von der Plastik das Äußerste herübernahm, das herüberzunehmen der Malerei eben noch möglich war, nämlich die Zeichnung, und das hieß vornehmlich den Umriß, und die die Färbung nur noch als Füllung dieses Umrisses betrachtete. Der Meister, der diese Kunst brachte, war Asmus Carstens (1754—1798).

Carstens war ein Schleswiger; wie Thorvaldsen ist er von der Kopenhagener Akademie nach Rom gekommen[1]. Gemeinsam war ferner beiden, daß sie sich der Antike keineswegs literarisch näherten, sondern nur rein anschaulich auf sie eingingen — beide waren unstudierte Leute, ja, vom philologischen Standpunkte aus betrachtet Böotier. Auf dem Gebiete des rein Anschaulichen aber trafen sie sich wiederum darin, daß sie im Grunde zu spät geborene Hellenen waren; sie nahmen die Antike, wie sie aus Roms Vergangenheit in Stadt und Museum zu ihnen sprach, als etwas ihnen Selbstverständliches auf, nicht als etwas erst zu Erlernendes, zu Übertragendes; sie war ihnen mundgemäße Kost. Dabei war Thorvaldsen Plastiker und Lyriker, Carstens, der bei weitem ältere von beiden, Maler (d. h. Zeichner sowie allenfalls Illuminator) und Dramatiker.

Carstens war ein harter Kopf; sein Leben, klein beginnend, war ein erstaunlich und erhebend herber Kampf um Ideale: und selbstrichtig und eigen war auch seine Kunst. Er zeichnete nicht oder malte gar nach der Natur. Er verließ sich auf sein außerordentliches Formengedächtnis. Aus diesem heraus schuf er — und indem er schuf, stilisierte er, ein wenig unter Reminiszenzen an ihm kongeniale Meister der letzten Jahrhunderte, vor allem an Michelangelo, sehr selten mit einigen direkteren Anlehnungen an das Rokoko, in der Hauptsache aufs Entscheidende nach der Antike, und das heißt wiederum nach

[1] S. oben S. 606.

der antiken Plastik. So ward er zum Verächter der Farbe und zum begeisterten Vertreter der Formschönheit des Umrisses; nur wenig hat er gemalt, fast durchaus zeichnerisch geschaffen. War er dabei, vom Standpunkte der reinen Wiedergabe der Erscheinungen aus betrachtet, ein um vieles schlechterer Zeichner als Mengs, so wird er doch in seinen Schöpfungen jedem, der sie betrachtet, für immer im Gedächtnis bleiben: mit seiner Wucht der Umrißgebung, mit seiner zwingenden Kraft der Phantasie, mit seiner zum persönlichen Stil vordringenden Stärke endlich künstlerischer Aneignungsfähigkeit der Natur; und die stetig wiederkehrenden Fehler, die Verkleinerung der Glieder, die unrichtige Wiedergabe der Bewegungen werden bald den Eindruck hinterlassen, daß sie zur Eigenwilligkeit gerade dieser Kunst zu gehören scheinen.

Carstens hat auf seinem eigentlichsten Gebiete nur einen, spätgeborenen, Nachfolger gehabt: Genelli (1798—1868). Genelli steht der Farbe noch weniger hold gegenüber; sogar auf das Aquarell hat er den braunen Galerieton übertragen. Genelli war auch dem naturalistischen Zeichnen noch weniger geneigt. Im Grunde kennt er nur einen einzigen männlichen und einen einzigen weiblichen Typ; immer wieder erscheinen diese auf seinen Blättern und immer und immer wieder in denselben, teilweise an Carstens Stil gemahnenden Verzeichnungen. Und auch das Detail ist noch weniger beobachtet wie bei Carstens. Die Köpfe sind seelenlos; das Muskelspiel, oft wäre von Muskelgewoge zu reden, bleibt vielfach unverständlich. Dennoch erzielt auch Genelli mit seinen einfachen Umrissen, die oft den Hintergrund kaum noch in Linien andeuten, eine gewisse Wirkung. Denn er ist von beträchtlicher Gewalt der Komposition, namentlich da, wo er in rascher Begeisterung hinwirft; man möchte ihn fast den Melodiker der Linie nennen. Das, was ihn kennzeichnet, ist das tiefe Pathos, der Drang, den Umriß eigentlich zu überschreiten, ihn mit süßem Leben zu blühendem Dasein aufzufüllen: das ist es, was seine großen Kompositionen für Holzschnitt und Steindruck, die „Umrisse zu Homer" (1844), das „Leben einer

Hexe" (1847), das „Leben eines Wüstlings" (1866) niemals ohne Teilnahme betrachten läßt. Freilich: erreichbar war das Ziel, das Genelli vorschwebte, mit Carstens Mitteln nicht. Genelli weist über sich selbst hinaus auf Licht und Farbe, und er hat noch die Anfänge von Freilicht und Impressionismus selbst mit erleben können.

In der Tat: ließ sich denn die Lehre vom reinen Zeichnen, so schön sie aus der Antike gezogen war, im 19. Jahrhundert wirklich halten? Charakteristisch ist, was schon einer der frühesten Theoretiker des Stils, Fernow, dazu bemerkt hat[1]. Die Zeichnung, meint er, gäbe gewiß Form, Rundung, Beleuchtung, Haltung, Helldunkel, ja bis zu einem gewissen Grade auch die Farbe. Lege man aber auf das Beiwerk Nachdruck und trete in die Welt des Farbigen, so sei freilich das Licht in seiner Wirkung unerreichbar. Aber im übrigen lasse sich immerhin im Kolorit die Überlegenheit des Künstlers über die Natur dartun. Er ordne die Beleuchtung planmäßig und verteile im Helldunkel und in den Luftpartien tieferer landschaftlicher Hintergründe Licht, Schatten und Mitteltöne derart, daß eine durch sich selbst gefällige Einheit für die Empfindung entstehe: und er werde die größte Wahrheit und Schönheit des Kolorits im einzelnen mit der größten Schönheit und Harmonie im ganzen vereinigt haben.

Das waren immerhin beträchtliche Zugeständnisse über die Zeichnung hinaus. Dabei ist es kein Zufall, wenn sie sich zunächst auf die Landschaft bezogen. Die Landschaft hatten strengste Vertreter des Klassizismus, wie Lessing, überhaupt beinahe verpönen wollen: von ihrem Standpunkte aus mit Recht. Aber ließ sich da etwas wie ein Verruf wirklich durchführen? — Der Klassizismus selbst hat dennoch eine Landschaft entwickelt — und gerade diese hat, als verhältnismäßig bei weitem modernster Zweig der klassizistischen Richtung, am längsten fortgelebt.

Freilich: da man wenig oder nichts von antiken Landschaften hatte, so setzte sich der Hinweis auf die Antike in

[1] Vgl. Gurlitt, Deutsche Kunst im 19. Jahrhundert S. 57.

diesem Falle in die Beachtung der allgemeinsten Forderungen um, die jener zugrunde lagen: Umriß an erster Stelle, Vereinfachung des Umrisses wieder in das allein Große, Farbe demgemäß nur als Lokalfarbe und zur Eintragung einheitlicher großer Stimmungsmomente, in demselben Sinne, soweit man es verstand, Ton und Lichtwirkung: — und darüber hinaus vor allem Komposition der Landschaft derart, daß sie aus einzelnen, in der Natur beobachteten Requisiten, Bäumen, Bergen, Kulissen, zu etwas Neuem, nur in der Phantasie Bestehendem zusammengesetzt werde: das war die Lehre.

All diese Einzelheiten aber sollten nun nicht bloß zusammengebracht werden; sie sollten auch leben. Und nicht durch Wiedergabe der unbewußten Pulse des Lichtes, die durch die Erscheinungswelt gehen. Die waren ausgetrieben, soweit man sich ihrer Beherrschung überhaupt zu nähern verstand. Hier setzte jetzt vielmehr die Idee ein. Eine Landschaft sollte im Dienst einer höheren, dichterischen Idee stehen; es sollten in ihr „sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Szenen der Natur" verbunden werden, so hatte schon Sulzer gelehrt, so forderte noch einseitiger Fernow. Mit anderen Worten: Komposition und Einzeldurchführung sollten getragen sein durch ein ihnen einverleibtes, aus ihnen sprechendes Moment subjektiv-menschlichen Empfindens. Das war nun an sich eine einfache Forderung des Subjektivismus; sie hat sich daher im 19. Jahrhundert immer wieder erneut. Allein der Naturalismus befriedigt sie, indem er die Landschaft objektiv so darstellt, daß sie in uns diejenigen Stimmungen erregt, welche durch eben jene Landschaft objektiv erregt werden würden, die der Darstellung zugrunde liegt. Im Naturalismus erscheint also das subjektive Moment der Landschaft mehr innerlich eingeschrieben, ist ihr immanent; im Idealismus dagegen ist es ihr als Idee mehr äußerlich aufgelegt, und häufig genug bleibt diese sozusagen transzendent.

Der Antike speziell aber suchte man eine Landschaft von dieser Art noch dadurch anzunähern, daß man ihre Vorwürfe mit Vorliebe den Mittelmeerländern, Italien und auch Griechen-

land entnahm. Und es geschah das, indem man anfangs zwischen den antikisch stilisierten Landschaften, die sich schon bei Carstens finden, und der ziemlich schwunghaft betriebenen deutsch-italienischen Vedutenmalerei vermittelte. Von diesem Ausgangspunkte her etwa entwickelte sich der erste große Meister der neuen Kunst, ein Schüler von Carstens, Josef Anton Koch (1768–1839). Koch war Tiroler; in Rom lebend, das ihm zur zweiten Heimat geworden war, erhielt er sich doch viel von der herben Frische des Gebirgskindes. Indem er aber, wie Carstens, unmittelbar aus einer überaus glücklichen Erinnerungsgabe heraus schuf, gelangte er von selbst aufs Abkürzen und Zusammenfassen, und damit wiederum auf die Betonung des viel leichter zu behaltenden Umrisses und auf die Vernachlässigung der Farbe, sowie zu einem fast gänzlichen Übersehen des Lichtes, von dem nur kindliche Behandlungsversuche zeugen. In der idealistischen Wiedergabe der körperlichen Formenwelt dagegen ist er wahrhaft Meister; und seine Auffassung der landschaftlichen Umgebung Roms, der poesievollen Wüstenei der Campagna, vor allem aber der edlen Linien der Sabiner- und Albanerberge beherrscht noch heute die Kraft unserer Einbildung.

Hatte dabei Koch seine Landschaften vornehmlich zum Schauplatz für Götter- und Heldengestalten gemacht und demgemäß gleichsam mythisch und heroisch behandelt, während das Historische und das Idyllische, das menschlich Weite und das menschlich Begrenzte mehr zurücktraten, so ging Rottmann (1798 bis 1850) eben auf diesem Wege weiter: er vor allem ist daher zum Meister der sogenannten historisch-klassizistischen Landschaft geworden. Seine Gemälde sollen den idealen Typ gewisser Gegenden derart zum Ausdruck bringen, daß sie als harmonischer Schauplatz gewisser heroischer, vor allem aber historischer Ereignisse erscheinen, die sich auf ihrem Boden abgespielt haben oder abgespielt haben könnten: so daß diese Gegenden für den menschlichen Inhalt gleichsam vorherbestimmt erscheinen. Dabei begnügt sich Rottmann gelegentlich nicht einmal mit menschlichen oder menschlich gedachten Vorgängen;

auch die Bildungsgeschichte der Erde, vulkanische Umwälzungen z. B. zieht er in seinen landschaftlichen Idealismus hinein. Im übrigen ist er nicht mehr in dem Grade, wie Koch, ein Künstler vornehmlich nur des Umrisses; so sehr er die große Linie empfindet, so haben doch auch Farbe und Beleuchtung bei ihm schon Bedeutung, namentlich soweit er in seinen Hauptwerken, den heroischen Landschaften im Münchener Hofgarten (1829 ff.) und in der Neuen Pinakothek, von der Malerei al fresco zur Ausführung in Harzfarben auf Zementtafeln übergeht.

Noch anders erscheint ein letzter großer Vertreter der heroischen Landschaft, Friedrich Preller, der Farbe befreundet (1804—1878). Unter den Augen Goethes herangewachsen, ein eifriger Bewunderer der Renaissancelandschaften Poussins und Claude Lorrains, Schüler Kochs, hat er in den Jahren 1832 bis 1834 einen frühesten Zyklus von Odysseelandschaften im Römischen Hause zu Leipzig gemalt: von Anbeginn überwog bei ihm gegenüber dem Dramatiker Rottmann die epische Stimmung. Später kamen dann die Eindrücke von Studienreisen nach Rügen und Norwegen hinzu, um ihn, neben seinen idealistischen Konzeptionen, der realistischen Landschaft zuzuführen, ihn Licht und Farbe ganz anders schätzen zu lehren, als seine Vorgänger, und seinem landschaftlichen Idealismus zugleich jenen Zusatz des Schöpfungsmäßig-Uranfänglichen und Nordisch-Düstern zu geben bei aller Formenklarheit des Südens, der sein Hauptwerk, die Weimarer Odysseelandschaften (Kartons 1858 ff.) auszeichnet. Und auch insofern es sich in diesen Landschaften um den Ausgleich zwischen der einer heroischen Landschaft fast unumgänglich notwendigen Staffage und dem eigentlich Landschaftlichen handelt, bezeichnen diese Bilder einen Höhe- und Schlußpunkt der Entwicklung. Denn hier hat die Staffage eine Bedeutung, die das künstlerische und inhaltliche Gleichgewicht zum Landschaftlichen herstellt, und beide Teile sind so aufeinander gestimmt, daß sie inhaltlich vollkommen verwachsen erscheinen: wie erhebt sich z. B. in dem Leukotheabilde die Nymphe aus der aufbrausenden Meereswelle

gleich'am als ein letzter Bestandteil dieser, und wie bezeichnet Odysseus im Wogental zugleich den Tiefpunkt von Schicksal und anschwellender und hinabsinkender Flut!

Nach Preller haben sein Sohn sowie andere Meister, Kanoldt, Hummel u. a., noch im alten Sinne fortzuschaffen versucht: vergebens. Höchstens Schirmer (1807—1863) und seinem Schüler Franz Dreber (1822—1875) gelang es, der alten Melodie noch einen neuen Vers, einen rein lyrischen, unterzulegen. Aber Drebers Landschaften gerade der besten Zeit erinnern stark an die Jugendarbeiten Böcklins: der Grundsatz der idealistischen Formengebung aus dem Umrisse hatte sich erschöpft; die moderne idealistische Landschaft, die Landschaft Böcklins und anderer ist bei allem Formgefühl ihrer Meister eine Landschaft der Farbe.

b. Verhältnismäßig organisch, und schon insofern einfacher und mit der Gewähr fruchtbarerer Dauer vollzog sich der Übergang der Architektur zum Klassizismus.

Die Baukunst der Renaissance hatte sich im Barock zu einem massigen, trotz mancher Auflösungen zunächst noch würdevoll gebundenen, prunkenden Stil entfaltet; am römischen Petersdom kann man alle ihre Fortschritte verfolgen, bis für Italien mit der Zeit um 1580 etwa ein Höhepunkt erreicht ist. Dann begann, deutlicher mit Bernini, seit etwa 1630, eine Wendung ins Leichtere, Freudigere: bis schließlich, am vollendetsten auf französischem Boden, eine Auflösung aller tektonischen Formen ins Dekorative erreicht war und sich damit gleichzeitig, bei reichster Verzierung, die nüchternste Haltung des baulichen Gerüstes einstellte. Im ganzen war es ein Hergang, der hinsichtlich der einzelnen Bauglieder der Vernichtung der Renaissance nahe kam, hinsichtlich des Baukörpers die Reduktion aufs einfachste zur Folge hatte[1].

Man stand damit im Grunde vor einem unzweifelhaften Verfall aller der Elemente, welche die bisherige architektonische

[1] S. Bd. VI S. 268 ff.: VII, 1, S. 189 ff., 209 ff.

Entwicklung getragen hatten; es war abgewirtschaftet. Übrig geblieben war der bloße Zwang des Raumbedürfnisses und der Gesichtspunkt des Zweckmäßigen: die Baukunst war auf die einfachen Forderungen beschränkt, die der aufstrebende und praktische Stand des Bürgertums vornehmlich an sie stellte und bei seinen materiellen Mitteln auch allein an sie stellen konnte. Die Daseinsbedingungen des noch unglaublich nüchternen Bürgerhauses des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren geschaffen: Kasernenstil im kleinen wie im großen, für Familien- wie Zins- und Geschäftshaus. Erschien dieser Zeit aber eine architektonische Kunst über das bloße Bedürfnis des Bauens als solches hinaus als zulässig, so konnte eben der Hellenismus mit seiner edlen Einfachheit geeigneter als irgendein anderer Stil an diese Alltagsformen anknüpfen. Und schon war diese Verbindung in dem Lande des frühest entwickelten Bürgerstandes, in England, hergestellt.

In England hatte man sich nie so recht für das Barock begeistern können; man war Palladio treu geblieben. Von hier schlug sich dann leicht die Brücke zum Hellenismus, als der allgemeine geistige Fortschritt auf anderen Gebieten zu diesem geneigt machte und als die großen wissenschaftlichen Entdeckungen Stuarts sowie Newetts (1748) und anderer die verschüttete und vergessene Welt der griechischen Tempel wieder ans Licht zogen: jetzt schuf vor allem das englische Bürgertum eine erste junghellenische Architektur jungfräulich-herben, ja kargen Stils. Inzwischen aber war dieser Stil nach Frankreich übergegangen, wo man des tollen Rokokoüberflusses satt war und dem alten Streben schon des Zeitalters Ludwigs XIV. nach einfacher Erhabenheit jetzt nicht bloß im Baukörper, sondern auch in dessen Schmuck zu willfahren suchte. So wurde denn die zügellose Ornamentik, eine letzte Ausläuferin der Renaissancekunst, verlassen; auch im Innenbau wurden die Dekorationsmotive ins Antike vereinfacht, und für ihre Einordnung die strenge Gliederung der Wände durch stark profiliertes Rahmenwerk zurückerobert.

In Deutschland erhielt man diese neue Bauweise etwa

um 1780; das älteste ganz stilechte Werk ist der kleine dorische Tempel im Parke zu Gotha, der dem Grabe des Prinzen Ernst († 1779), einer jener nun aufkommenden, mit säuselnden Pappeln bepflanzten Grabinseln, gegenübersteht. Er ist den Aufnahmen attenischer Altertümer von Stuart und Newett nachgebildet; gebaut hat ihn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der 1761 in Rom unter den Einfluß Winckelmanns, später unter den des französischen Architekten Clérisseau gekommen und vermutlich durch diesen, einen Freund von Adams, auf die Engländer hingewiesen worden war. Und so erschienen denn schon bei Erdmannsdorf alle jene Einflüsse gemischt, die den Klassizismus in der deutschen Baukunst bedingten: die klassische Strömung in der Literatur und Wissenschaft der Nation und das Beispiel Frankreichs und Englands. Es ist eine Kombination, in der sich im Grunde doch die Führung der geistigen Kultur durch Gelehrsamkeit und Dichtung aussprach: schon in dem Kampfe, den Krubsacius in Dresden seinerzeit auf Grund der alten Lehren des Vitruv gegen den Ratszimmermeister Schmidt und seinen Kreuzkirchenbau unternommen hatte, wie nicht minder in dem Einflusse Oesers in Dresden wie Leipzig war sie als solche zutage getreten.

Der erste aber, der den kommenden neuen Stil in Deutschland in seiner Bedeutung klar erfaßte, war wohl Friedrich der Große; er hat aus den englischen Veröffentlichungen von Palladios, Jones und Kents Werken einzelne Blätter an baulustige Bürger Potsdams verteilt und diese gezwungen, die Schauseiten ihrer Häuser danach einzurichten, gleichgültig, wie sie über den inneren Ausbau dieser Häuser verfügten. Und Knobelsdorff hat dann in diesem Geschmack das Berliner Opernhaus geschaffen. Seitdem blieb Berlin einer der wichtigsten Schauplätze der neuen Baukunst; selbst in dem an Bauten überaus armen Menschenalter der Revolution und der Freiheitskriege sind hier so groß gedachte Schöpfungen wie das Brandenburger Tor von Langhans entstanden; und neben Langhans wirkte Gilly, der Schinkel und Klenze, die späteren Helden des Stils, beeinflußt hat.

Allein auch außerhalb Berlins faßte der neue Stil Fuß. Zwar in Süddeutschland hielt man noch länger an zopfig vereinfachten Formen des Rokokos fest; so hat in München Nikolaus Schedel von Greifenstein noch 1807 das Max Joseph-Tor im Zopfstil errichtet, und neben ihn stellte sich Peter von Nobile, der Erbauer des Wiener Burgtors. Auch F. Weinbrenner, der 1791 bis 1797 in Italien studierte, verblieb innerhalb palladiesker Formen, wie seine Bauten in Karlsruhe und anderswo zeigen. Allein daneben neigten sich doch wenigstens der Nordwesten und Mitteldeutschland dem neuen Stile zu; und wie in Hannover und Gotha, so wurde in Kassel in seinem Geiste geschaffen. Hier war es vor allem der Schloßbau von Wilhelmshöhe, der von dem Architekten Du Ry, dem Sprossen einer alten Hugenottenfamilie, seit dem Jahre 1785 nach dem Vorbilde der 1777 erschienenen Ausgabe der Bauwerke von Robert James Adam durchgeführt wurde. Mit der Architektur aber verband sich in Wilhelmshöhe die Anlegung eines jener großen Parke, in denen die englische Gartenkunst Triumphe feierte; und den Parkanlagen von Wilhelmshöhe gingen die von Wörlitz und Weimar zur Seite. Noch rascher jedoch, wenn auch nur in seinen einfachsten Formen, drang der neue Stil in die bürgerliche Architektur ein; hier schossen jetzt jene nüchternen Wohnhäuser empor, deren sich noch heute in unseren größeren Städten zumeist eine Anzahl befindet, mit einer gänzlich vereinfachten antiken Säulenstellung am Türeingang, mit großen Halbkreisfenstern im Treppenhaus und an den Giebelseiten, mit verhältnismäßig geräumigen, aber noch niedrigen Zimmern in pompejanischer Ausschmückung. Und selbst in den Kirchenbau drang der neue Stil schon vereinzelt vor: so hat z. B. Dauthe die Leipziger gotische Nikolaikirche seit 1784 nach den Grundsätzen des neuen Stiles umgebaut. Dennoch handelte es sich bei alledem zunächst noch um Versuche und Anfänge; die wirkliche Blüte des Stils fällt erst in die beruhigte Zeit nach den Freiheitskriegen und nach der vollsten Durchbildung des literarischen Klassizismus, und ihr Beginn wird bezeichnet durch das Aufstreben Klenzes in

München 1814 und Schinkels in Berlin 1815. Klenze, ein Obersachse, der im Jahre 1864 starb, hat in München vornehmlich die Glyptothek (1816 ff.) und die Propyläen (1846 ff.), dazu die bayerische Ruhmeshalle hinter der Bavaria und bei Regensburg die Walhalla (vollendet 1842) gebaut, die Glyptothek mit einer ionischen Säulenstellung, dorische Säulen vor den anderen Bauten: sogar die Walhalla ist ein dorischer Tempel. Wie der Meister diese Bauten selbst ansah, läßt sich aus seiner Meinung ermessen, daß die Akropolis zu Athen der große Probierstein klassischen Kunstsinnes sei, und daß, wer in ihrem Anblick nicht geheilt werde von „individuellen und typisch nationalen Aberrationen", gerichtet sei vor dem Areopage der Nachwelt. Freilich hat er selbst diesen Worten nicht nachgelebt, nicht nachleben können. Gerade in München hatte sich noch bis ins 19. Jahrhundert hinein recht viel erhalten von dem alten Kunstbetriebe des Rokokos und Barocks; den neuen, auf absolute Reinheit gerichteten Absichten stellte sich diese Überlieferung entgegen, und ihr stilles Wirken führte dazu, daß gerade die Bauten des Münchener Klassizismus ein gutes Teil erhielten von jenem Malerischen der Anlage und der Wirkung, das man als einen der eingeborensten und durchgehendsten Züge der Architektur des 19. Jahrhunderts betrachten kann. Und gibt schon dies der Münchener Antike eine ganz besondere Prägung, so noch mehr der Umstand, daß sie im Grunde doch abhängig war von einem einzigen Willen, dem König Ludwigs I. Ludwig aber war doch nicht so antik, daß er nicht im Innersten seines Herzens lieber deutsch hätte sein wollen, und nicht so sehr Kunstfreund und dem herrschenden Stil verschworen, daß er nicht sein München in jeder Hinsicht hätte schmücken wollen und darum eben zu einem Stelldichein aller Stile, schon gedachter wie noch denkbarer gemacht hätte. Und so mußte schon Klenze selbst in dem Festsaalbau der Residenz zu einer Behandlung der Antike übergehen, der man später Palladianismus vorwerfen konnte, ja er mußte die Allerheiligen-Hofkirche nach dem Muster der Capella palatina zu Neapel aufführen, eines reizvollen Gemisches byzantinischer,

maurischer und nordischer Formgedanken. Und selbst damit noch nicht genug. Neben die klassischen Bauten Münchens trat Ziblands angeblich altchristliche Bonifaziusbasilika und Gärtners Feldherrnhalle (1841) nach dem Vorbilde der Loggia dei Lanzi in Florenz, in der Vorstadt Au erhob sich Ohlmüllers gotische Pfarrkirche, und die Ludwigspfarrkirche in der Stadt (1829) erhielt den Typ lombardisch-romanischen Stiles. Man war in München bald in allen Sätteln gerecht, ja schuf sich in dem Rundbogenstil der Regierungsbauten in der Ludwigsstraße noch seine höchsteigene Bauweise. Natürlich wurde man bei alledem auch zusehends akademisch und langweilig. Aber immer blieb trotzdem eine gewisse Gelenkigkeit der Phantasie und des handwerklichen Komponierens erhalten: und das war auch auf den Münchener Klassizismus von Einfluß.

In höherer Potenz gleichsam hat sich die Münchener Entwicklung in Wien wiederholt. Denn hier, in der wohligen Luft der Donaustadt, vermochte sich der strenge Stil der antiken Architektur erst recht nicht in ungebrochener Reinheit zu entfalten, namentlich soweit dieser als voller Gerüststil auftrat: was man baute, wurde bei aller Wucht doch zugleich heiter, frei, festlich und farbig behandelt. Der größte Meister dieser Kunst aber war nicht ein eingeborener Wiener, sondern ein Landsmann Thorvaldsens, Theophil Hansen, ein Mann, der diesem in dem klaren, oft etwas zu geraden Losgehen auf schematisch-schöne Lösung der gestellten Probleme wie in dem Sinne für äußere Anmut verwandt war: ganz richtig hat er seine Kunst nicht mehr nachgeahmte Antike, sondern hellenische Renaissance genannt wissen wollen. Hansen, 1813 geboren, hatte den Vorteil gehabt, seit 1838 längere Zeit in Griechenland zu weilen, und so schuf er mehr aus einer gesamten künstlerischen Lebenshaltung heraus als die Münchener. Im Jahre 1846 kam er nach Wien; sein Hauptwerk (seit 1863) wurde das Parlamentshaus, ein Bau von wunderbarer Symmetrie, wenn auch einer Symmetrie, der die innere Zweckmäßigkeit vielfach zum Opfer gefallen ist. Was aber die Entwicklung in Wien neben der Weichlichkeit der Formen ebenso

wie die in München kennzeichnet, das ist der Umstand, daß die Antike an beiden Orten, ja man kann sagen in Süddeutschland überhaupt, wenn auch zeitweise in den Vordergrund tretend, doch niemals auch nur annähernd allein geherrscht hat: immer entstanden neben ihr Bauten anderer historischer Stile.

Ein wenig anders war es in Berlin. Hier bestand um 1815 an sich schon eine mehr als dreißigjährige Tradition zugunsten der Antike; hier hatte das Herrscherhaus als Hauptbauherr im Verlaufe dieses Menschenalters ohne Wanken an dem einen Stile festgehalten, und hier erschien in Schinkel ein Meister, der die Fähigkeit besaß, die bei antiker Nachahmung noch eben denkbaren modernen Möglichkeiten zu entwickeln und zugleich schulbildend zu wirken. Schinkel († 1841), der Schöpfer des alten Berliner Museums (1825 ff.), des Schauspielhauses und der Bauakademie (1832), der geduldige Entwerfer von tausend gewaltigen, nur in der Phantasie projektierten Bauten, für deren Ausführung dem armen Preußen und Deutschland seiner Zeit das Geld mangelte, selbst soweit sie einfachen und praktischen Zwecken gewidmet waren, ist recht eigentlich der Klassizist der deutschen Architektur; bei ihm erinnert fast nichts mehr an den Zusammenhang mit der Renaissance und deren Tochterentwicklungen; höchstens im Stil der Gotik hat er neben dem der Antike mit einer gewissen Vorliebe und, nach der Kenntnis seiner Zeit, mit bemerkenswerter Reinheit geschaffen. Grundsätzlich aber und in dem Wichtigsten seiner Werke wurde er zum Hellenisten: die Säule, die Ordnung waren ihm heilige Traditionen, die es zu erneuern galt, wenn er auch, wo es irgend mit seinen Theorien vereinbar war, als Hellene in dem Bewußtsein moderner Bedürfnisse zu schaffen suchte. Eben in dieser Kombination gewann er dem Klassizismus eine menschliche Seite ab, und eben darum schuf er, eigentlich mit wenigen antiken Bauten, mit diesen aber auch aufs innigste vertraut, aus dem geringen alten Formenvorrat überraschend viel dem 19. Jahrhundert Eigenes: bis zu dem Grade, daß er Barock und Rokoko über-

wand. Dabei war ihm keineswegs eine volle, große, etwa gar üppige Phantasie verliehen; wesentlich zur Befriedigung des Sinnes für feine Verhältnisse, für wohlgebildete Formen, allenfalls für bauliche Anmut schien er geboren. Aber gerade damit war seinem Hellenismus eine lange Zukunft beschieden, um so mehr als Böttticher diesen nach dem Tode des Meisters in seiner „Tektonik der Hellenen" (1843 ff.) in ein System brachte, das auf ein Menschenalter die allgemeinen Vorstellungen über die Baukunst der Alten beherrscht hat, bis es der realistischen Archäologie seit 1870, dem Ausgrabungsergebnissen eines Schliemann und seiner Nachfolger und den daraus abgeleiteten Folgerungen erlag. Und so hat man denn in Berlin noch bis in die achtziger Jahre hinein unter der unmittelbaren oder mittelbaren Nachwirkung Schinkels gebaut, wenn sich auch seit den späteren sechziger Jahren neben Bauten wie Stülers Neues Museum (1845 vollendet) Schöpfungen aus ganz anderem Gusse, namentlich Renaissancebauten, zu stellen begannen. Vor allem blieb die Privatarchitektur, soweit sie künstlerische Richtung innehalten wollte, noch lange dem Schinkelschen Stile in seinen letzten Ausläufern getreu; so sind die Villen der fünfziger und sechziger Jahre in dem Viertel vor dem Brandenburger Tore in diesem Stile gebaut, nicht minder die kleinen Schlösser des Hofes um Potsdam, wenn bei ihnen auch daneben englische Gotik gepflegt ward. Spätere größere Denkmäler sind noch die Nationalgalerie und die Siegessäule Strucks. Es ist im ganzen eine Bauweise, die nicht eines gewissen gefälligen Maßhaltens und bescheidener Anmut entbehrt. Und das, was sie schließlich gestürzt hat, ist nicht eigentlich die Aufnahme eines anderen Stiles gewesen, obwohl man deren mittlerweile neben der Gotik der dreißiger bis fünfziger Jahre eine ganze Anzahl, so schließlich selbst wiederum Barock und Rokoko übernommen hatte, sondern die Unmöglichkeit, mit dem für die Ausbidung der antiken Baukunst maßgebenden technischen Material zahlreichen Raumbedürfnissen wenigstens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerecht zu werden. Denn wer kann sich eine hellenische Eisenbahnhalle vorstellen?

Und wer tausend andere eminent moderne Bauten, etwa Sporthallen, Ruderklubhäuser, Rathäuser, ja — trotz Hansens Wiener Bau — Parlamente? Der griechische Stil gibt nur schwer die Individualisierung der Räume her, deren unsere großen modernen Bauanlagen bedürfen, und vor allem: er gestattet mit den für ihn charakteristischen Steindecken nicht die notwendigen Raumweiten. Hier kann, handelt es sich um weite Decken ohne Gewölbe, nur das Eisen helfen; die Aufnahme von Eisen aber verändert alsbald die inneren Raumbeziehungen der griechischen Baukunst, wie schon die Deckenbildung im Treppenhaus des Neuen Berliner Museums beweisen konnte. Es kam unter diesen Umständen so weit, daß die hellenischen Formen nur noch als etwas vom Baustoffe Unabhängiges angewandt wurden, mit anderen Worten, daß sie ornamentalen Charakter erhielten: und das bedeutete den Untergang.

e. Der Gang der klassizistischen Bildnerei ist am Ende ein ähnlicher gewesen wie der der Baukunst. Auch hier zunächst ein starkes Hereinragen älterer, barocker, und späterer Elemente, wie in den Zeiten der Baukunst vor Schinkel. Dann ein scheinbar absolutes Nachschaffen der Antike durch Thorvaldsen. Und schließlich, wenn auch erst in der Gegenwart, nach langsamer Unterwühlung durch den steigenden Naturalismus, der Bruch infolge neuer Ideale, die freilich nur teilweise der Benutzung anderen Materials — auch in der Baukunst war dies ja gegenüber dem veränderten Raumsinn nur ein untergeordnetes Moment gewesen —, vornehmlich aber einem anderen plastischen Sinne ihr Erblühen verdanken.

Anschauungen einer anders gearteten Vergangenheit und daneben aufkommenden klassizistischen Sinn hat in der Bildnerei auf deutschem Boden wohl am früheſten Öser miteinander verbunden. Öser muß dabei freilich weniger nach seinem ausgeführten bildnerischen Werken beurteilt werden, für deren Roheit vielfach schlecht kopierende und ausführende Steinmetzen verantwortlich sind, als nach den Modellen für diese. In diesen Modellen aber zeigt er bei allem Streben, hellenisch zu sein,

doch noch seinen Sinn für die graziöse Linienführung des Rokokos, während er den barocken Elementen ferner steht. Und auf Geleisen, die der Auffassungsweise Öers verwandt waren, hat sich der Hauptsache nach auch noch Dannecker (1758—1841) bewegt. Denn auch er verband den Klassizismus mit jener Anmut etwa, die Canova, der ihn während seines Aufenthalts in Rom stark beeinflußt hat, aus dem Rokoko in die neue Antike gerettet hatte; so zeigt ihn vor allem sein bekanntestes Werk, die „Ariadne" im Bethmannschen Hause zu Frankfurt, mit dem graziösen Bau ihrer sinnlich schwellenden Glieder. Daneben aber lebte in Dannecker doch schon ein Zug viel realistischeren Charakters; und der tritt denn vor allem da hervor, wo er sich in der Plastik, wie in der Malerei, überhaupt schwer vermeiden ließ: im Bildnis. So ist namentlich Danneckers realistische Schillerbüste ein wahres Meisterstück plastischen Wirklichkeitssinnes und weitaus die beste uns überlieferte Darstellung des Dichters. Freilich: nicht sie hat Dannecker für das Hauptwerk gehalten, sondern jene nach ihr geschaffene idealisierende Büste Schillers, die noch heute die in der Nation am besten bekannte ist.

Noch um einige Schritte weiter der Gegenwart zu und vom Rokoko ab rückte Gottfried Schadow (1764—1850). Schon Schadows Lehrer Tassaert (1720—1788), ein Meister, der im Jahre 1774 aus Paris von Friedrich dem Großen nach Berlin berufen wurde, war in einer für seine Zeit erstaunlichen Weise den Weg der Natur gegangen; und in den Statuen der Generäle Seidlitz und Keith (jetzt im Kadettenhaus zu Lichterfelde) war er dabei bis zu einem grundsätzlichen Realismus der äußeren Auffassung — die Generäle erscheinen in der Uniform ihrer Regimenter — und zu einer wunderbar gegenständlichen und ergreifenden Wiedergabe auch des inneren Wesens der Dargestellten vorgedrungen. Schadow schritt nun zunächst in diesem Sinne weiter; seine Standbilder Ziethens (1793) und des Alten Dessauers (1805) sowie die für Stettin geschaffene Marmorstatue Friedrichs des Großen (1793) gehören nach Tiefe der Charakteristik und Treue der äußeren Dar-

stellung zu den hervorragendsten plastischen Denkmälern der Wende des 18. Jahrhunderts. Und in dem Doppelstandbild der Königin Luise und ihrer Schwester (im Schlosse zu Berlin, der Gips in der Berliner Nationalgalerie), übertraf dann Schadow gleichsam sich selbst; hier ist ein ins Idealistische umschlagender Naturalismus in diskreter und wohliger Art an die besten Überlieferungen der Antike und ein klein wenig auch noch an das Rokoko angelehnt. Später, in seinem „Blücher" (1819), seinem „Luther" (1821, in Wittenberg), hat der Meister dann freilich, im ersten Falle infolge Einmischung Goethes, Alterszugeständnisse an die Antike gemacht, die der Auffassung seiner männlichen Jahre widersprachen.

In Schadow ist die eben im Entstehen begriffene moderne Bildhauerkunst von der Antike wie auch von den letzten Stilen der Vergangenheit, dem Barock und dem Rokoko, im Bereiche des irgend noch Möglichen abgewichen. Denn Schadow hat sich selbst in Rom, wo er 1785 war, gegenüber der Antike kritisch verhalten; und als sie in seinem Alter völlig und für immer gesiegt zu haben schien, da hat er sich verlassen gefühlt unter den Künstlern; einsam geworden vergrub er sich zum Teil in nur noch theoretische Betrachtungen über die Kunst. Aber auch dem Rokoko gegenüber stand er innerlich freier da als Dannecker oder gar Öser. Darum bezeichnet das Schaffen seiner Höhezeit die Möglichkeit und Tendenz einer ähnlichen Entwicklung, wie sie die kurzlebige bürgerlich-naturalistische Malerei am Ende des 18. und im Beginne des 19. Jahrhunderts aufgewiesen hatte: Hinstreben allein zur Natur. Aber freilich: die Grundrichtung der neuen Zeit zur Weiterentwicklung des künstlerischen Auges konnte gerade auf dem Gebiete der Bildnerei am leichtesten erfolgreich überdeckt werden, denn die Errungenschaften höheren ästhetischen Verständnisses der Erscheinungswelt waren nicht zuerst auf deren Gebiete, sondern auf dem der Malerei zu gewinnen: und zwar durch Aufhebung des Umrisses und durch Beseitigung gleichsam gerade alles dessen, was man Plastik nannte und was auch Schadow Plastik genannt haben würde.

Trotzdem wirkte das naturalistische Drängen der Zeit auch bei solchen Meistern noch nach, die sich im übrigen ganz der Antike näherten. Der interessanteste unter diesen ist wohl Trippel (1744—1793). Er arbeitete seit 1778 in Rom, in starkem Gegensatz zu Canova, dem weichsten aller Vermittler zwischen Rokoko und Antike, nur auf sich gestellt, von gesunder Kraft, von feiner Empfindung für das Eigenartige, einer der bemerkenswertesten Porträtisten Goethes: in mehr als einer Beziehung ein Vorläufer Schadows. Trippel war ein Schweizer, seine Schule hat er in Kopenhagen und Paris durchgemacht; der unmittelbare Nachfolger in seiner Stellung in Rom war Heinrich Keller aus Zürich, also auch ein Schweizer. Es ist eine Beobachtung, die sich auch schon für die Malerei wie früher besonders eingehend für die Dichtung machen ließ: Träger des eigentlich Neuen sind beim Beginn des modernen Zeitalters vor allem die Grenzgebiete im Norden wie im Süden des Vaterlandes gewesen; hier die reichen Städte der Schweiz mit ihrer fast ununterbrochenen bürgerlichen Entwicklung, dort vor allem Hamburg mit seinem großen nordischen Einflußgebiet, dem besonders auch Dänemark angehörte. Und ein Däne war es dann, der, in seinen Werken in Deutschland nicht minder heimisch als in seinem engeren Vaterlande, eine erste Versöhnung zwischen dem modernen Naturalismus und der Antike gefunden zu haben schien: Thorvaldsen (1770—1844).

Schon sehr früh läßt sich die hohe bildnerische Begabung gerade der Nordgermanen nachweisen, wie denn auch innerhalb der Südgermanen die nördlichen Stämme, Sachsen und Thüringer, in der Plastik besonders hervorragen. Aus diesem Norden kam jetzt Thorvaldsen, vielleicht die größte naivplastische Kraft, die germanischer Boden bisher erzeugt hat. Denn ihm war anscheinend nur eine Sprache gegeben, eben die des Bildens. Wie er der Wissenschaft und allem begrifflichen Dasein fern stand, so fast sogar der Sprache — stundenlang konnte er stumm innerhalb reichen Menschenverkehrs sitzen; im klassizistischen Sinne ungebildet kam er nach Rom und blieb es bis zu seinem Tode — so war auch sein Verhältnis

zur Antike durchaus naiv; er schuf in antikem Geiste halb wie ein in der selbstverständlichen Befangenheit der Zeitgenossen verweilender Angehöriger der antiken Welt. Und er schuf so, weil die antiken Formen im Kerne seinem Sehen entsprachen. So lebte er dahin als ein spätgeborener Heide: eben in diesem Punkte berührte er sich mit dem seiner Zeit nicht minder fremden Winckelmann und im gewissen Sinne auch mit Goethe. Innerhalb seiner allgemeinen Begabung aber war er freilich wiederum nochmals begrenzt: dem Träumer waren die kraftvollen Seiten der Antike wenig zugänglich: Titanenkampf und Schlachtgeschrei der Ilias waren nicht seine Freude; still und ohne starke Erregtheit hat er seine anmutig-friedlichen Gestalten geschaffen, während sich draußen die Heere der Revolution und Napoleons schlugen und Deutschlands Volk auszog in den Kampf um Freiheit und Recht. So fehlte seiner Kunst der kraftvolle Nerv; sie verharrte im Idyll und den ihm eigenen und verwandten Stimmungskomplexen, traf aber damit freilich die Ruhseligkeit der Zeit nach 1815. Das nun folgende Menschenalter bis zu Thorvaldsens Tode (1844) ist darum recht eigentlich die Zeit seiner Anerkennung gewesen; in ihr stand er aufrecht neben Schinkel als der größte Künstler der neugeborenen Antike. Vor allem auch in Deutschland fand Thorvaldsen damals Anerkennung, und in Rauch (1779—1857) einen Anhänger, der zu ihm längere Zeit fast mit ebenso großer Bewunderung wie zur Antike aufschaute. Denn Rauch hat zwar, wenn es ihm äußere Umstände aufdrängten, in realistischerem Sinne kräftig und stark zu schaffen gesucht; im Grunde aber neigte seine Begabung zum Weichen, anmutig Geschwungenen und trat dadurch neben der Antike auch dem Rokoko nahe; und wo er aus diesen Gesichtspunkten her zu bilden vermochte, da hat er, wie in seinen kranzspendenden Viktorien, am meisten Persönliches und Dauerndes geboten. Nach Rauch aber lebte ein ins Tändelnde abgewandelter antiker Stil in Deutschland nur noch in untergeordneten Erzeugnissen längere Zeit neben den Schöpfungen einer Kunst fort, die zwar äußerlich auch vielfach am Anstriche der Alten festhielt, innerlich sich aber von

ihnen immer mehr zugunsten eines entschiedeneren Realismus entfernte.

4. Wir stehen am Ausgange der klassizistischen Plastik und der klassizistischen bildenden Kunst überhaupt. Wir haben ihr lange Betrachtungen gewidmet, und nicht leicht ergab sich ihr entwicklungsgeschichtliches Verständnis. Denn in ihr hallten noch am längsten, und in letzten Ausläufern bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus jene Schwierigkeiten fort, welche durch die Aufnahme der antiken Kultur in den nationalen Bildungsgang überhaupt immer wieder verursacht wurden und werden. Denn wer will mit Sicherheit behaupten, daß diese Aufnahmeschwierigkeiten der Antike in den Zeiten des Klassizismus in ihrer Art schon die letzten gewesen sind? Wenn auch in Abschwächung, so drohen doch noch immer unserer gesamten geistigen und seelischen Entwicklung gewisse Umwege und Hindernisse, locken ihr freilich auch Vorteile aus der möglichen Ablenkung ihrer eingeborenen Richtung — oder wenigstens der Nebenwege dieser Richtung — durch die Wucht der antiken Überlieferung.

Wie einfach, gerade, sicher zum Ziele führend erscheint demgegenüber der Verlauf der nationalen Kultur da, wo ihre Entfaltung nicht durch Indigestionen gleichsam infolge der Aufnahme fremdartiger Überlieferungen belastet erscheint! Und aus wie viel größerer Tiefe dringen die Fortschritte der nationalen Kultur auf solchen Gebieten empor: heraus aus dem einfachen Schoße nationalen Werdens!

Es sind Beobachtungen, die auf keinem Gebiete mehr zutreffen als auf dem der Tonkunst; und die sich in diesem Bereiche wiederum nie besser bewahrheitet haben als in der Zeit des aufsteigenden frühen Subjektivismus.

Zwar ist auch die Entwicklung der Musik in Deutschland von antikischen Einflüssen nicht ganz verschont geblieben; wir wissen, wie die Ausbildung des Madrigals des 16. Jahrhunderts aufs engste mit der musikalischen Begeisterung für die antike Ode zusammenhing; wie weiterhin die älteste Form der Oper,

das Dramma per musica. im Grunde auf nichts anderes hinauswollte als auf eine Wiedergeburt des griechischen Dramas. Und gehören diese Erscheinungen mehr den Anfängen und der Blüte des individualistischen Zeitalters an, so besteht doch auch noch in den Wiegenjahren des Subjektivismus zwischen der Gluckschen Opernreform und der neuen, hellenischen Renaissance ein gewisser Zusammenhang. Jedes Madrigal und Dramma per musica waren doch zunächst Formen der italienischen Entwicklung, und nur in starken Umgestaltungen wurden sie, an sich schon alles andere als eine wirkliche Nachahmung der Antike, der deutschen Kultur vermittelt; und die Opernmusik wie die Operngestalten Glucks können wohl etwa den Forderungen Winckelmanns unterstellt werden; aber sie gehen nicht von ihnen aus und sind auch weit davon entfernt, in ihnen aufzugehen.

Im ganzen unterliegt es keinem Zweifel, daß sich die deutsche Musik des frühsubjektivistischen Zeitalters rein aus den eingeborenen psychischen Voraussetzungen der Zeit, sogar unter verhältnismäßig geringer Beteiligung italienischer und französischer Elemente, und das heißt eines um diese Zeit schon nicht mehr abweisbaren und in jedem nationalen Kulturelemente aufzufindenden Bestandteiles internationaler westeuropäischer Diosmose, entwickelt hat.

Will man diese Entwicklung in ihren Tiefen verstehen, so gilt es sich, ehe in die Darstellung des geschichtlichen Flusses der Einzelheiten eingetreten wird, zuvor in rohen Zügen der größten Gegensätze der Musik des individualistischen und des subjektivistischen Zeitalters überhaupt zu vergewissern. Sie liegen etwa im folgenden. Der Intensität der musikalischen Betätigung des 16. bis 18. Jahrhunderts hatte es im allgemeinen entsprochen, die Töne noch mehr als physikalische, denn als seelische Werte aufzufassen. Gewiß waren die mittelalterlichen Zeiten überwunden, in welchen die Töne verschiedener Stimmen polyphone Marscherexzitien neben- und vor allem gegeneinander ausgeführt hatten, bei denen es auf den Wohllaut in unserem Sinne nicht immer im besonderen ankam;

für das Tonschöne als solches war die Empfindung gewachsen. Allein die Schönheit, die man suchte, war, abgesehen etwa von der Kirchenmusik, wo fromme Begeisterung in den erhabensten Schöpfungen zu einem häufig ganz anderen Ergebnisse führte, nicht eigentlich die seelische gewesen. Es war die Schönheit an sich rein rhythmisch wohl zusammengereihter Schallwellen, die Schönheit etwa der Töne der Marschmelodie oder derjenigen des Tanzes. Mit einem Worte: der Ton als absolute, wenn auch schon schöne Größe, nicht aber als spezifische Ausdrucksform des Gemütes kam, vor allem für die weltliche Musik, in Frage.

Wie weit mußten nun unter diesen Umständen die Ausdrucksmittel entwickelt sein?

Von Bedeutung war hier an erster Stelle die menschliche Stimme. Ihr rang man in diesem Zeitalter, namentlich im Einzelgesange, jede Art der Modulationsfähigkeit und jede Art der Stimmbildung und der Stimmgewandtheit ab. Es ist die Zeit des Triumphes des verhältnismäßig seelenlosen bel canto mit seinen Kadenzen und Trillern, mit der ganzen Heerschaar seiner Mittel zur Entwicklung von „Blüten". In Italien vornehmlich wurde auf dieser psychischen Grundlage, die dem gemütvolleren Deutschen nicht so leicht einging, eine außerordentliche Virtuosität des Gesanges in tausend Schulen mit tausend Geheimmitteln der Kehlpflege gezeitigt. Und neben der Einzelstimme wurde auch ein Chorgesang verwandter Art zu hoher Vollendung gebracht: zu größerer in gewissem Sinne, als im 15. und 16. Jahrhundert.

Konnte nun die Instrumentalmusik mit dieser Volubilität und Versabilität der menschlichen Stimme wetteifern? Will man die Frage beantworten, so muß man von der heutigen Ausbildung des Orchesters völlig absehen: die großen dynamischen Wirkungen und Kontrastbildungen, die Mannigfaltigkeit der Schattierungen und das glänzende Farbenspiel des modernen Orchesters waren damals noch völlig unbekannt; läßt man Orgel und Cembalo beiseite, jene Tasteninstrumente also, die allenfalls einen allgemeinen Tonuntergrund für das Orchester herzustellen

gestatteten, so wurde der orchestrale Grundklangstoff wenigstens in den Kammerkonzerten, den Vorläufern der späteren Symphoniekonzerte, noch ausschließlich vom Geigenchor bestritten; und in ihn mischten sich erst schüchtern je nach Bedürfnis die zarteren Blasinstrumente, Flöten, Fagotte, Oboen, Hörner. Bedenkt man nun, daß bei einem nach unseren Begriffen so überaus dünnen Orchester zugleich auch noch Stimmenreinheit und regelmäßiger Anschlag viel zu wünschen übrig ließen: so wird man verstehen, daß, bei aller Entwicklung schon einer selbständigen Instrumental-, ja selbst Klaviermusik im Verlaufe der späteren Jahrhunderte des Individualismus, dennoch die menschliche Stimme, und sie wiederum immer noch zunächst als Klanginstrument, die führende Rolle behielt.

In diesen Zustand schlugen nun die seelischen Wandlungen des 18. Jahrhunderts verheerend und auf Grund bisher unerhörter Forderungen umgestaltend ein. Was zunächst gesucht wurde, das war gewiß noch immer der schöne Ton; aber schön verstanden im Sinne der Beseelung: so kam man von Glucks ausdrucksvoller Schönheit zu dem Haydnschen musikalischen Schönheitsbegriffe und von ihm zur Mozartschen Höhe der Kantabilität. Und auch dabei blieb man noch nicht stehen; immer gewaltiger hoben sich die Ansprüche, und erst der völlig beseelte Ton, der Ton nur noch als Ausdruck und Wiedergabe ganz bestimmter psychischer Erregung, nicht mehr der absolute physikalische, sondern der subjektive menschliche Ton, der Ton Beethovens brachte die Erfüllung der Zeiten.

War das aber der steile Weg, den die Entwicklung emporstieg zum musikalisch-subjektivistischen Klassizismus, so konnten seine ersten Stufen nicht so sehr in die Gebiete der Instrumentalmusik führen, wie in den Bereich der menschlichen Stimme.

Sicherlich unterliegt es keinem Zweifel, daß auch das Orchester alsbald von den neuen Forderungen ergriffen wurde. Schon in den letzten Zeiten des alten Bach, jedenfalls nicht lange nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ist das geschehen. Die Instrumente wurden jetzt als immer intensiver zu entwickelnder Faktor der Tondarstellung fraglos anerkannt; der

Acapellastil begann auszusterben; wo der Gesang erscholl, da erschollen unzertrennlich von ihm zugleich die Instrumente. Allein eben nur mit ihm zunächst; ihm noch untergeordnet, als wichtige Begleitmittel musikalischen Ausdruckes der Empfindung. Und selbst da, wo das Orchester selbständig gestellt wurde, waren es doch nicht mehr so sehr die einzelnen Instrumente, die gegeneinander exerzierten, wie vielmehr ein Instrument oder eine Instrumentengruppe, z. B. die Geigen, die als Vertreterinnen gleichsam der menschlichen Stimme die Führung erhielten derart, daß sich die anderen Instrumente ihnen unterordneten.

Konnte es anders sein? Wenn es sich um Beseelung des Tones handelte, ja selbst wenn anfangs nur eine gewisse Veredlung des schönen Tones ins Auge gefaßt war: wie konnte sie sich anderswo vollziehen als im Bereiche der menschlichen Stimme, in die die Seele sozusagen unmittelbar überfloß? Es war ein so zwingender Zusammenhang, daß sich ihm sogar die Beseelung der Instrumente fügte; und die instrumentale Kantilene wurde damit zu einer Analogiebildung, zu einem Gegenstück der vokalen.

Indem aber der Drang, die Musik nicht bloß als Ausdruck und Gewebe objektiv gefälliger Tonerscheinungen dienen zu lassen, sondern sie vielmehr als Ausdrucksmittel tiefster subjektiv-menschlicher Empfindungen zu behandeln, dieses Weges führte, kam es zu einer völligen Revolution des bisherigen musikalischen Stiles. Aufgegeben werden mußte der polyphone Stil so vieler Jahrhunderte, in dem jede Stimme gleichberechtigte Hauptstimme gewesen war: mithin ein Zusammenklang objektiv gedachter und so geführter Stimmen stattgefunden hatte. Und eingeführt wurde — langsam natürlich, in tausend Übergängen, die selbst in ihren sichtbarsten Formen meist mehr als ein Menschenalter umfaßten — ein neues beherrschendes Stilprinzip, die Homophonie: eine Hauptstimme mit Begleitung, eine klare, das innere Leben des Tonstückes, das nun zur Dichtung wird, zum Ausdrucke bringende, durch Harmonisierung zur Wiedergabe auch schon sublimierter

Gefühlswendungen befähigte Melodie. Damit verschwindet der gebundene kontrapunktische Satz, und die auf die Formen der Fuge oder des Kanons oder des doppelten Kontrapunkts begründete thematische Arbeit des Vokalsatzes verwandelt sich in freie, schließlich alle instrumentalen Darstellungsmittel ausnutzende Arbeit.

Es war eine Revolution, deren Gegensätze, Polyphonie und Homophonie, sich in den Werken Johann Sebastian Bachs und Händels noch in den wunderbarsten Formen verschlingen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts aber beginnt leise die Homophonie ihren sieghaften Zug anzutreten. Charakteristisch für die Wandlung, für den Schritt sozusagen über die Paßhöhe der Vergangenheit hinein in eine neue Welt von Tal und Höhe, ist um diese Zeit zweierlei: einmal der beginnende rasche und unaufhaltsame Verfall der Kirchenmusik, welche die naturgemäße Trägerin des alten musikalischen Stiles gewesen war: ein negatives Element; und positiv das Emporkommen des einfachen Kunstliedes, der primitivsten und naivsten Form der leise einsetzenden musikalischen Beseelung.

Der Individualismus hatte in seinem Verlaufe das Lied, wie es bis dahin Volkslied und Gesellschaftslied gewesen war, fast ertötet; statt dessen hatte die Arie mit ihren künstlichen Formen zu herrschen begonnen und der aus ihr entwickelte mehrstimmig gesetzte Kammergesang, wie ihn z. B. noch das Händelsche „Amor, dir werd ich nie trauen" (1742) vergegenwärtigt; und neben ihn waren höchstens noch besonders in Frankreich gepflegte Melodien mit Liedertexten getreten: denn gesungen worden ist in Deutschland von jeher viel und gern; und nur von einem einzigen deutschen Stamme, den Friesen, heißt es seit alters: non cantat.

Demgegenüber erwachte nun seit der Mitte etwa des 18. Jahrhunderts das neue deutsche Lied. Anfangs noch in Rokokoformen gebettet, z. B. bei Philipp Emanuel Bach noch zierlich verschnörkelt, und bis auf Zelter noch die spezifische Stimmung des Rokoko-„Muntern" aufweisend, ging es von vornherein auf einfachste musikalische Wiedergabe reiner Emp-

findung. Dabei blieb es anfangs vielfach noch an alte Zusammenhänge und größere musikalische Kunstformen gebunden: erzählte es, so kamen wohl Anlehnungen an den alten Bänkelsängerton zum Vorschein, war es Bestandteil eines dramatischen Zusammenhanges, so entnahm es der alten Oper leise musikalische Elemente. In dieser Art wirkt etwa die durch mehrere Generationen hindurch gesungene Romanze „Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß" aus der „Jagd" (1770) von Hiller; und noch in Zumsteegs Balladen finden sich Reminiszenzen an den Bänkelsang, wie denn die früheste Form der subjektivistischen Balladendichtung zum Teil aus dem Bänkelsang hervorgegangen war[1]. Das eigentliche Ideal der neuen Liedform aber wurde in voller Reinheit erst da erreicht, wo ein großer Dichter und ein großer Musiker von verwandter Begabung zusammenwirkten; so haben Gluck und Klopstock das Lied zum Gefäß einfachsten und zugleich tiefsten Empfindens gemacht; und Kompositionen Klopstockscher Oden von Gluck wie die „Frühen Gräber" oder der „Jüngling" (ca. 1770) wirken noch heute auf uns mit der Gewalt elementarer Stimmung. Von solchen Ausgangspunkten ab gedieh das deutsche Lied, getragen von der Lyrik unserer großen Dichter, seinen ersten blühenden Zeiten entgegen: Zumsteeg, der Leibkomponist Schillers, war der erste Meister der durchkomponierten Ballade mit wechselnder Situationsmalerei; Reichardt wuchs an Goetheschen Texten aus der einfachsten Liedform zu der Höhe der Melodik, die seine Komposition des Mignonliedes kennzeichnet, und Zelter fand neben manchen altertümlichen Zügen, die ihn, neben der Durchsichtigkeit seiner Komposition, Goethe besonders wert gemacht haben mögen, in seinem „König von Thule" oder dem tief empfundenen „Fülleſt wieder Busch und Tal" Töne, die ihm immerhin die Stellung des schließenden Meisters einer ersten Periode des modernen Liedes sichern.

Voll freilich entfaltete das Lied seine Schwingen erst in der duftenden Atmosphäre der Romantik. Aber ihr näherte es

[1] S. oben S. 454 ff.

schon Beethoven, indem er hinaus über die noch instrumental empfundenen vierstimmigen Gesänge Haydns und die zu dramatischen Szenen umgestalteten Schöpfungen Mozarts in seinem Mignonliede oder in der Komposition der Tomba oscura eine nie zuvor empfundene Macht des Pathetischen entfaltete.

Das Lied hat damit alle jene Phasen der psychischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts mit durchlaufen, die wir, vornehmlich aus der reichen Geschichte der Dichtung, schon kennen; wie sich hier, etwa in den Mondversen des einzigen Dichters Goethe, von dem spielenden

Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf,

bis zu dem tiefaufatmenden „Füllest wieder Busch und Tal" die ganze Entwicklung abspiegelt[1], so passiert das musikalische Lied von der letzten, spielenden und auch mit der Empfindung noch tändelnden Phase des Rokokos die schwermütigen Tage der Empfindsamkeit, tobt aus in Sturm und Drang und erringt in den schönsten Schöpfungen Beethovens, wenn auch rhythmisch noch stärker gebunden, ja eben durch diese rhythmische Gebundenheit die stolze Höhe des Klassizismus.

Aber noch vorher, aus der Entwicklung des Rokokos und der angehenden Empfindsamkeit her, hatte das Lied, die Urzelle gleichsam der Musik des Subjektivismus, zu einer höheren Bildung geführt: es trat in Zyklen auf, die dramatisch gegliedert wurden; es verwob sich durch Zwischensätze wohl gar schon zu den Anfängen einer laufenden dramatischen Musik: es wurde Komponente des Singspiels. War damit die primitivste Form der späteren nationalen Operette gefunden, so hat zu deren Entwicklung allerdings anfangs auch der Einfluß der sprudelnden französischen Operette, wie sie schon auf zwei Menschenalter einer wechselreichen Geschichte zurücksah, vor allem aber auch der Widerwille gegen die Unnatur der italienischen Oper beigetragen. So finden sich Anfänge eines deutschen

[1] S. oben S. 459 ff.

Singspiels seit der Mitte des Jahrhunderts in verschiedenen größeren Städten; am frühesten vielleicht in dem lebenslustigen Wien, wo Haydn schon um 1751 die Operette „Der krumme Teufel" komponiert hat, deren Aufführung freilich wegen derber Satire auf den Schauspieldirektor Affligio verboten wurde. Maßgebend aber für die früheste Entwicklung wurde schließlich Leipzig. Hier kam auf Veranlassung des Schauspieldirektors Koch im Jahre 1752 zunächst eine englische Operette zur Aufführung, Coffeys „The devil to pay", die 1743 von dem preußischen Gesandten in London Herrn von Borck unter dem Titel „Der Teufel ist los" übersetzt worden und durch Standfuß mit neuer Musik versehen worden war. Bald aber wurde für die Operettenbühne in Johann Adam Hiller (1728—1804) ein quellendes Komponistentalent entdeckt, dem zur Seite Christian Felix Weiße (1726—1804), ein Leipziger Steuerbeamter und Freund Lessings, im Anschluß an die alte muntere Weise der Leipziger Dichtung und im Sinne der Ausstattung etwa der Gellertschen Poesie für heitere Librettos sorgte. Es handelte sich dabei um Lustspiele in Prosa mit eingelegten Gesängen, die sich bald einer außerordentlichen Popularität erfreuten. „Lisuart und Dariolette", „Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande" fanden überall enthusiastische Aufnahme; lange noch sang man auf den Gassen: „Ohne Lieb' und ohne Wein was wär' unser Leben?" und dergleichen; und der Anfang eines Liedes: „Morgen, morgen, nur nicht heute! sprechen immer träge Leute" hat sich bis zur Gegenwart als geflügeltes Wort hindurchgerettet.

So überschritt denn die neue Kunstform als deutsches Singspiel bald das Weichbild Leipzigs; zum letzten Male übte das Klein-Paris der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus den Tiefen der eigenen dichterischen Entwicklung her, wie von der Basis der besonders hohen musikalischen Bildung Obersachsens aus, einen umfassenden Einfluß.

Auf seinem Wege durch Deutschland aber empfing das Singspiel an dem Orte und in dem Lande, die jetzt bald übermächtig in den Entwicklungsgang der deutschen Musik

eingreifen sollten, erst recht seine eigentliche Weihe. Im Jahre 1767 wurde „Lisuart und Dariolette“ in Wien gegeben; und 1768 komponierte der junge Mozart auf österreichischem Boden sein graziöses Singspiel „Bastien und Bastienne“, das man heute gelegentlich wieder zu hören bekommt. Kaum ein Jahrzehnt später aber konnte man in Wien die Klage hören, daß die Operette alle Tragödien und Komödien verdränge; ja 1778 wurde in der Kaiserstadt auf Anregung Josephs II. ein eignes deutsches Nationalsingspiel, eine Art deutscher komischer Oper, eröffnet. Es war zu der Zeit, da sich seit 1786 in Wien in der Person Karl Ditters von Dittersdorf († 1799) zugleich ein überaus geschickter Komponist zu regen begann. Sein Hauptwerk, „Doktor und Apotheker“, das noch heute gegeben wird und die Vollendung der Gattung vor dem Eingreifen Mozarts bedeutet, enthält, trotz aller possenhaften Elemente etwa im Sinne Molières, doch schon die Züge, die zur eigentlichen komischen Oper hinüberführen. Die Musik ist sangbar und den Situationen angepaßt, während das musikalische Charakterisierungsvermögen gegenüber den Personen der Handlung noch versagt, es sei denn, daß ihm ein Ausflug in die Karikatur erlaubt wird. Als Ganzes ist das Stück mehr eine Aneinanderreihung einzelner Sätze, als daß ein organischer Aufbau der Musik hervorträte; namentlich im Finale des ersten Aktes zeigt sich noch das Ursprüngliche der Anlage. Neben den possenhaften kommen dabei wohl auch sentimentale Züge vor, doch sehr in der Minderzahl; die Mischung ist etwa schon dieselbe, wie man sie aus Lortzings Opern kennt. Freilich: von all den sonstigen Vorzügen Lortzings: der klaren Organisation des Ganzen, der sicheren Personencharakteristik, dem feineren Humor bei aller Ausgelassenheit, zeigen sich nur erste Spuren. Und auch bei dem Durchschnitte der übrigen Singspieldichter der Zeit, bei Georg Benda in Gotha, bei Peter von Winter in München, bei Ignaz Holzbauer in Mannheim, bei Johann Friedrich Reichardt in Berlin fehlen sie; wenngleich Reichardt (1752 bis 1814), ein echter Liederkomponist, die spielerischen Formen schon mehr ins Ernste umschuf: während Mozart aus dem

losen Gefüge in „Belmonte und Konstanze“ (1782) erstaunlich rasch und erfolgreich die vollen und größeren Formen der älteren komischen Oper entwickelte.

Mit alledem war nun das Lied außerordentlich fruchtbar geworden: es hatte seine ganze reiche Empfindungsskala und seine Gemütstiefe einer einfachen dramatischen Form mitgeteilt, und es hatte dadurch diese Form zu einer wahrhaft musikalischen gemacht. Nicht mehr im Anschluß an imaginäre Heroen der klassischen Zeit, deren Taten sich schließlich in hohle Gefühle auflösten, sondern in der Ausprägung sicherer Empfindungen der Liebe, des Frohsinns, der Munterkeit, mochten sie gelegentlich und namentlich anfangs auch noch in eine nicht völlig natürliche Schäferszenerie verlegt werden, entwickelte sich diese neue dramatische Musik; und in ihrem Meister und Überwinder zugleich, in Mozart, fand sie die volle Identität der musikalischen Empfindung und der Charakteristik nicht bloß der Gefühle, soweit diese einzelne Handlungen begleiten, sondern der handelnden Personen selbst in ihrer Ganzheit.

Aber während sich auf dem Gebiete des niederen dramatischen Lebens die Musik als ein neues Darstellungsmittel von ungeahnter Biegsamkeit und Feinfühligkeit durchsetzte, eroberte das neue Empfinden auch das ernstere musikalische Drama. Und auch hier war der Zusammenhang mit der Entwicklung des Liedes, wenn auch bei der schon weit fester entwickelten Form der Oper keineswegs gleich eng wie beim Singspiel, so doch im Grunde nicht zu verkennen: Gluck, der Reformator auf diesem Gebiete, ist zugleich einer der frühesten großen Komponisten des ernsten gefühlvollen Liedes gewesen; und Mozart, der Vollender, hat Lieder komponiert, die sehr wohl als Bestandteile seiner Opernmusik würden gelten können. Das sukzessiv Vermittelnde aber zwischen neuem Lied und neuer Oper war wiederum jene Abfolge psychischer Momente, die wir schon kennen: Empfindsamkeit und aus der Dissoziation der alten psychischen Haltung in Sturm und Drang abgeklärter neuer, frühsubjektivistischer Klassizismus: nur daß in der Oper Zusätze der gleichzeitigen hellenischen Renaissance zur Empfind-

samkeit Glucks und eine gewisse Beimischung noch von Rokokoelementen zum Mozartschen Klassizismus im allgemeinen stärker als in der Entwicklung des Liedes anklingen.

Als charakteristisch für den engen Zusammenhang, in welchem auf diesem höchsten Gebiete vokaler und instrumentaler Betätigung zugleich Dichtung und Musik stehen, kann schon die Tatsache gelten, daß sich die Dichtung allmählich einer immer tieferen Würdigung der Musik und ihrer Beziehungen zur Dichtung näherte. Hatte Gottsched und die literarische Kritik seiner Zeit und Art noch kein inneres Verhältnis zur Musik gehabt, ja eben die Oper als ästhetische Mißbildung verworfen, so wurde die Haltung der neuen subjektivistischen Kritik, wie sie seit den fünfziger Jahren erwuchs, immer freundlicher. Ja selbst die Aufklärung schwenkte jetzt ein; sogar Nikolai hat die Sache der Oper auf gute Weise geführt. Bei den Helden des neuen Lebens aber findet sich dann überraschend früh ein Verständnis dafür, daß Musik und Dichtung zusammengehen müßten; und damit eine entschiedene Würdigung der Oper im Sinne eines erahnten und erwünschten Dramas der Töne und Sprache zugleich. Hierher gehörige Äußerungen Herders sind bekannt[1]. Aber auch schon bei Rousseau, der übrigens der Schöpfer des modernen Melodramas war, findet sich das gründliche Wort: „Ein großes und schönes Problem liegt in der Frage, wie weit es die Sprache im Singen, wie weit es die Musik im Reden bringen kann. Von einer richtigen Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab[2]." Und früh hat es selbst Lessing ausgesprochen, daß die Natur Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu ein und derselben Kunst bestimmt zu haben scheine. Voll überzeugt von der Notwendigkeit intimsten Zusammenhanges und zwar wiederum auf den Brettern der Bühne sind dann unsere Dichterheroen gewesen. Von Schiller hat man den Ausspruch, er habe immer ein gewisses

[1] Vgl. dazu den Geistesgeschichtlichen Ergänzungsband S. 55.
[2] Liszt, Werke [2], 3, 2, 150.

Vertrauen zur Oper gehabt, daß sich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln solle; und daneben steht sein monumentaler Satz, daß die Musik in ihrer höchsten Veredlung Gestalt werden müsse. So nimmt es kein Wunder, von Schiller das Geständnis zu hören, seine eigenen poetischen Ideen seien immer „aus einer gewissen musikalischen Gemütsstimmung" hervorgegangen. In der Tat hat er die „Jungfrau von Orleans" unter dem unmittelbaren Eindrucke einer Gluckschen Oper konzipiert und in seiner „Braut von Messina" eine Art Gegenstück zu Beethovens Symphonie mit Chören geschaffen. Wie aber wäre es nötig, noch von Goethes innigem Verhältnisse zur Musik ausführlich zu reden? In seinen besten Stunden hat er von einem innigen Ganzen der Poesie, der Malerei, des Gesanges, der Musik und der Schauspielkunst geträumt: „wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen".

Es ist der Boden von Stimmung und Gesinnung, auf dem die frühsubjektivistische Oper, die Oper von Gluck und Mozart, in gewissem Sinne auch noch Beethovens „Fidelio" erwachsen ist.

Christoph Willibald Gluck (seit Annahme einer päpstlichen Ehrung, der sich übrigens auch Mozart unterzog, Ritter von Gluck) ist am 2. November 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz geboren und gestorben zu Wien am 15. November 1787. Er war längst als Opernkomponist im italienischen Sinne tätig, ehe er dreiundfünfzigjährig, in vollster Klarheit über die Bedeutung seines Schrittes, mit der herkömmlichen, und das hieß mit der italienischen Oper des individualistischen Zeitalters brach und zunächst in „Orpheus und Eurydice" (1762), dann ganz ausgesprochen in der „Alceste" (1767) neue Wege ging. Es war in den Jahren, da Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" erschien, da das ernste Lied der Empfindsamkeit, die Ode, schon entwickelt war. Seine neue

Auffassung spricht Gluck in der Zueignungsschrift der „Alceste“ an den Großherzog von Toskana (1769) selbst aufs deutlichste aus[1]. „Als ich den Entschluß faßte, die Oper ‚Alceste‘ in Musik zu setzen, nahm ich mir vor, alle Mißbräuche, welche die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger und die zu nachgiebige Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt, und womit sie aus dem prachtvollsten und schönsten der Schauspiele das langweiligste und lächerlichste gemacht, zu vermeiden. Ich versuchte es, die Musik auf ihren wahren Beruf zurückzuführen, nämlich die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle, das Interesse der Situationen zu kräftigen, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen kälter zu machen. Ich glaubte, die Musik müsse der Poesie geben, was einer richtigen und vernünftig komponierten Zeichnung die Lebendigkeit des Kolorits, die glückliche Übereinstimmung der Lichter und Schatten verleiht, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern. Ich habe mich daher wohl gehütet, einen Schauspieler im Flusse seines Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell anhören oder ihn in der Mitte seiner Rede auf einem günstigen Vokale ruhen zu lassen, sei es, um in einer langen Passage die Geläufigkeit seiner schönen Stimme zu entwickeln, sei es, um zu warten, daß das Orchester ihm die Zeit gebe, Atem zu holen, um eine Kadenz zu machen. Auch habe ich nicht geglaubt, rasch über den zweiten Teil einer Arie hingehen zu müssen, wenn dieser zweite Teil der wichtigste war, um regelmäßig viermal die Worte der Arie zu wiederholen, noch die Arie endigen zu dürfen, wenn der Sinn nicht beendigt ist, um dem Sänger die Möglichkeit zu geben, zu zeigen, daß er nach seinem Gutdünken irgendeine Passage in mehreren Weisen variieren kann. Endlich habe ich alle die Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche sich schon seit so langer Zeit der gesunde Verstand und

[1] Ich gebe im folgenden den Text nach der schönen Übersetzung Liszts, Werke [2], 3, 2, 139—140.

der gute Geschmack aussprachen. — Ich habe mir vorgestellt, daß die Ouvertüre die Zuhörer über den Charakter der Handlung, die sich vor ihren Augen entwickeln soll, belehren und ihnen das Sujet derselben angeben müßte; daß die Instrumente nur in Anwendung gebracht werden müssen im Verhältnis des Grades des Interesses und der Leidenschaft, und daß besonders zu vermeiden wäre, im Dialog einen zu schroffen Übergang zwischen der Arie und dem Rezitativ vorwalten zu lassen, um nicht die Perioden ganz unverständig zu verstümmeln und störend die Bewegung und das Feuer der Szene zu unterbrechen. — Ich habe auch noch geglaubt, daß der größte Teil meiner Arbeit sich darauf beschränken müßte, eine schöne Einfachheit zu suchen, und ich habe es wohl vermieden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit Parade zu machen; ich habe keinen Wert auf die Entdeckung irgendeiner Neuerung gelegt, wenn sie nicht natürlich, durch die Situation gegeben und mit dem Ausdrucke verbunden war; endlich gibt es keine Regel, welche ich nicht ohne Widerstreben zugunsten der Wirkung opfern zu müssen geglaubt habe."

So ist deutlich, was Gluck wollte. Vor allem kannte er keinen völlig absoluten Ton mehr, und die Musik war ihm alles andere als objektiver Selbstzweck. Er haßte die Gesangsformen der hergebrachten Oper, die Töne einer Musik, die nur einschmeicheln wollte und die nur um ihrer selbst willen und zu nichts als dem Ohrenschmaus der Zuhörer vorhanden schien. Musik war ihm Ausdrucksmittel der Empfindung gleich der Poesie; aber ein Ausdrucksmittel, das, wenngleich aufs engste noch an die Dichtung angelehnt, doch über diese hinaus und ihre Wirkung steigernd Wahrheit und Wirklichkeit im schönsten Scheine wiedergeben sollte. Und dazu, dies hohe Ziel zu erreichen, forderte er Reinheit der musikalischen Mittel und künstlerische Keuschheit des Komponisten.

Es waren die primitiven Ziele der neuen subjektiven Kunst überhaupt. Aber nicht mehr mit der feurigen Begeisterung der Jünglingsjahre hat Gluck sie erfaßt. Bei weitem mehr in weiser Kritik hat er sich ihnen genähert, als in unbewußt

schöpferischer Empfindung, und darum hat er sie mehr auf den äußeren Gegensatz zu dem ihm wohlbekannten Alten herausgearbeitet, als innerlich ahnungsvoll erlebt. Es war eine so merkwürdige Stellung eines großen Neuerers, wie sie selten vorgekommen ist. Und sie wurde noch stärker dadurch betont, daß sich Gluck, wie schon bemerkt, wohl nicht ohne Einfluß der Theorie von der Einfalt und stillen Größe des Altertums, in dem Gebrauche der Kunstmittel die äußerste Beschränkung auferlegte. Schon in seinen Liedern ist das der Fall, höchst auffallend z. B. in den Kompositionen zu Klopstock, in denen sich nichts von der sentimentalen Kantilene findet, die man nach dem Vorgange des Dichters vielleicht erwarten könnte. Gewiß schließt dabei diese gewollte Beschränkung Wärme und verhaltene Leidenschaft nicht aus: eben mit den einfachsten Mitteln weiß der Meister aufs innigste zu rühren. Aber dabei bleibt doch bestehen, daß der ganze Reichtum der Tonmittel gerade für die neue Auffassung der Musik noch nicht entdeckt ist und damit auch die notwendigen technischen Voraussetzungen der neuen Kunst nur erst primitiv zur Entfaltung gelangen: ja, um neue Stimmungen zu charakterisieren, schließlich doch wieder Mittel der alten Kunst, z. B. akkordische Füllung durch Tonleitern oder andere „Blüten", in Anspruch genommen werden. Unter diesen Umständen begreift sich auch von der technischen Seite her, oder versteht es sich vielmehr als auch ein Ausdruck der Primitivität, daß sich Gluck in der Wiedergabe der Empfindung noch ganz an das einzelne dichterische Wort gebunden hält: zu schwer fällt es ihm noch oft, der Empfindung eines ganzen Satzes in einheitlicher Kraft gerecht zu werden: es ist in der Tat, wie er es geschildert hat: er tuscht die Poesie nur aus, statt Empfindungsinhalte schon frei in Tönen von unerschöpflicher Selbständigkeit über ihr schweben zu lassen; er bleibt in dem Bestreben befangen, wie er es wiederum selbst ausgedrückt hat, „mehr Maler und Dichter als Musiker zu sein".

So gelang es ihm nicht, die alten Formen der italienischen Oper schon innerlich vollends zu sprengen; nur von ferne sah er das Land der Zukunft. Aber wie unendlich weit reichte

gleichwohl schon sein Blick, gemessen an dem Verständnis seiner Umgebung und seines Volkes! Die Nation verstand seine Neuerungen nicht. Die „Alceste“ stieß in Wien auf Widerspruch; von der norddeutschen Kritik wurde sie erbarmungslos zerzaust; und des Meisters höchste Offenbarungen, die „Iphigenie in Aulis“, die „Armida“ und die „Iphigenie in Tauris“, haben das Licht der Lampen in Paris erblickt (1774, 1777, 1779).

Was Gluck geplant und gesichtet hatte, hat Mozart unbewußt, mit der Selbstsicherheit des Genius, für die oberflächliche Betrachtung sogar ohne die Formen der italienischen Oper zu sprengen, erreicht und vollendet.

Wolfgang Amadé Mozart ist am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren worden. Seine Jugend war glücklich, denn die Jahre des Wunderkindes wurden, trotz aller äußeren Zerstreuung durch Kunstreisen (seit 1762), von dem Auge eines gütig-strengen Vaters und dem Worte einer phantasiereichen Mutter bewacht. Aber mit der frühen Verselbständigung — schon mit vierzehn Jahren wurde Mozart erzbischöflich salzburgischer Konzertmeister — begann das äußere Mißgeschick. Die Stellung unter einem sittlich harten und ästhetisch verwahrlosten Herren und seinen noch roheren Dienern wurde auf die Dauer unerträglich; spätere freie Jahre in Wien brachten die häßlichsten Intrigen italienischer Neider. Aber der Genius ließ sich nicht unterdrücken; und dem geplagten Herzen entquollen ohne Unterlaß die süßesten Melodien, Zeugen innerer Freiheit. Früh, 1791, ist Mozart gestorben; in einer Armengrube wurde er bestattet, da Mittel zu einem würdigeren Begängnis fehlten; vergebens hat man später die sterblichen Reste gesucht.

Mozart, ewig bewegt, lebensfroh, jedem Eindrucke offen, war der geborene Dramatiker; und so hat er sich schon überaus früh, sobald es seine musikalische Erziehung zuließ, in dramatischen Formen bewegt. Diese Formen waren dabei anfangs natürlich die italienischen. In Italien war mit Alessandro Scarlatti, dem Haupte und Begründer der neapolitanischen Opernschule, um etwa 1700 ein gewisser Abschluß der Opernform erreicht worden. Die mehrstimmigen Äußerungen der

Ensembles erschienen seitdem zurückgedrängt; ganz in den Vordergrund war die Monodie getreten, sei es als Rezitativ, soweit es sich um die Wiedergabe rasch fortschreitender Gefühlsmomente handelte, sei es in der Arie, dem Kantabile, soweit diese Gefühle mehr zuständlich auftraten. Scarlatti hatte dabei diese monodischen Formen so reguliert, daß er das Kantabile zur dreiteiligen Da-capo-Arie ausgestaltete und dem Rezitativ zwei Formen zuwies, die des Seccorezitativs, der fortlaufenden Gesangesrede mit bloßer harmonischer Unterlage des Orchesters oder Cembalos, und die des Recitativo accompagnato, mit der Unterbrechung instrumentaler Zwischenspiele. Seitdem waren die Formen der italienischen Oper im ganzen fest geblieben, wenn auch Piccini, dessen Schule den Aufführungen Gluckscher Opern in Paris aufs ärgerlichste entgegentrat, die Arie in der Rondoform ausgestaltet und das Finale stärker durchgebildet hatte.

In diese festen Formen also wuchs der jugendliche Mozart hinein. Und er hat sie auch, darin konservativer fast als Gluck, äußerlich zeit seines Lebens nicht eigentlich gesprengt; nur daß sich in späterer Zeit auch noch französische Einflüsse aus der Oper namentlich Rameaus in der stärkeren Betonung der Chöre wie in einigen anderen Dingen bemerklich machten. Und so wäre, in Anbetracht der bloßen Form, Mozart bis zu einem gewissen Grade wohl ebensosehr als ein italienischer oder auch französischer, als ein deutscher Meister anzusprechen; und sicherlich hat dieses äußere Festhalten und Verbinden fremder Formen viel zu jener frühen internationalen Verbreitung seiner Opernmusik beigetragen, mit der der Triumphzug der deutschen dramatischen Musik durch die Welt begann.

Aber wie erscheinen nun diese alten Schläuche in all den reifen Opern des Meisters, die bis heute fortleben, mit neuem, brausendem Inhalte gefüllt! Und dieser Inhalt ist deutsch, und er ist es, der der Muse Mozarts ihre geschichtliche Stellung anweist.

Die erste Oper, die Mozart auf neuen Wegen zeigte, war der „Idomeneo" vom Jahre 1781. Zwar ist die Form hier

der Hauptsache nach noch ganz italienisch; nur daß in der Arie sogar schon die Form der Da-capo-Arie gelockert erscheint und in den Ensemblesätzen nicht mehr der absolute Ton überwiegt, sondern die Personen aus ihrem Charakter heraus singen: was denn alsbald eine Abschattierung der musikalischen Mittel von früher ungehörter Schärfe bedingte. Es war eine Richtung hinein in das Intensivieren und Subjektivieren der Stimmung, die sich auch in der Instrumentation zeigt; weit mehr als bisher spielte das Orchester eine Rolle und begann schon mit den menschlichen Stimmen der Tendenz nach zu einem einzigen Ausdrucksmittel zusammenzuwachsen.

Einen wesentlichen Fortschritt bedeutete dem „Idomeneo" gegenüber die „Entführung aus dem Serail" (Belmonte und Konstanze) vom Jahre 1782 zunächst nur insofern, als hier der Stoff eine Anknüpfung an die jüngste, so reiche Entwicklung des Singspieles erlaubte; dabei wurde zugleich der Charakter des Singspieles in so hohem Grade veredelt, daß der Typ der komischen Oper erreicht schien.

Als die mittlere Gruppe der Meisteropern wird man den „Figaro" von 1786, den „Don Juan" von 1788 und „Così fan tutte" von 1790 bezeichnen können. In ihnen vor allem entfaltete sich der ganze dramatische Schönheitssinn, die volle und doch hurtige Kantabilität des Meisters: überaus berückend besonders in „Così fan tutte", einer Oper, in der der Zauber der Musik den häßlichen und albernen, übrigens Mozart aufgedrungenen Stoff vergessen läßt. Als Ganzes aber charakterisieren namentlich „Figaro" und „Don Juan" diese Periode: mit ihrer vollen musikalischen Individualisierung der Personen, die um vieles über Glucks bloße Typisierung hinausgeht, mit ihrer glänzenden, teilweise französischem Einflusse verdankten Erweiterung der Ensembles und mit ihrem leisen Zuge des Instrumentalen schon hin zum symphonischen Gebilde, wie er z. B. in dem Finale des ersten Aktes des „Don Juan" mächtig hervorbraust. Und „Don Juan" am besten zeigt, welches der Erfolg dieser inhaltlichen Umbildung der alten Formen schon war und immer mehr sein mußte: die Empfindung in jedem

Sinne wurde bewältigt; nicht mehr erfreuen bloß oder gar bloß unterhalten will jetzt die Musik, innerlich in den verschiedensten Schattierungen ergreifen soll sie, und kein Zug des Menschlichen, auch auf des Lebens Schattenseite, soll ihr fern sein. So erwuchs aus der italienischen Opera die musikalische Tragödie, und der Spruch, der das Motto der Leipziger Gewandhauskonzerte bildet: res severa verum gaudium: wurde zur Wahrheit.

Den Gipfel aber aller Opern Mozarts, zugleich seinen dramatischen Schwanengesang, bildet die „Zauberflöte" (1791). Das Libretto der Oper, deren Entstehung im einzelnen eine der wunderlichsten Episoden der deutschen Musikgeschichte bildet, mutet auf den ersten Augenblick wenigstens den Menschen der Gegenwart fast mehr als sonderbar an; zudem ist es mit echt wienerischer Unbesorgtheit gearbeitet und leidet an klaffenden Widersprüchen, die sich nur zum Teile daraus erklären, daß für den Anfang Liebeskinds Märchen „Lulu", für die Fortsetzung dagegen Terrassons Roman „Die Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos" zur Feststellung des Textes benutzt wurden. Sieht man indes über tausend mehr äußerliche Ungeschicktheiten hinweg, so erscheint der Stoff doch als musikalisch höchst dankbar; und mehr: man kann sagen, daß er auch wichtige Strömungen der Zeit seiner Entstehung naiv zu Worte kommen läßt; ja es ist begreiflich, daß Goethe im Verfolg seiner langjährigen vergeblichen Bemühungen um eine deutsche Spieloper die „Zauberflöte" fortsetzte.

Den Inhalt bildet im Grunde eine Apotheose der Aufklärung, jener um 1790 immer noch weit verbreiteten seelischen Haltung der Nation. Die weite Welt der Menschen wird umgeben gedacht von zwei Idealwelten: der Götterwelt einer gereinigten Vernunftreligion, wie sie dem Freimaurertum der Zeit in der Isis und dem Osiris des alten Ägyptens verkörpert erscheinen konnte, und einer Idealwelt der Gestalten des alten mythologischen Aberglaubens, dem Reiche der Königin der Nacht. Diese beiden Welten haben nun Anteil am Menschenreiche; die mythologische Welt beherrscht die Menschen sinn-

licher Triebe, als deren Typus Papageno erscheint; die Welt der Vernunftreligion die Weisen dieser Erde, wie sie sich um Sarastro als Typus gesammelt haben. Aber die Welt der Vernunft schreitet vorwärts; und wir sehen, wie sie das Reich der Mythologie besiegt und stürzt, indem sie in Pamina, der Tochter der Königin der Nacht, eine Braut heranzieht, die eines künftigen Vernunftherrschers unter den Menschen würdig sein wird, und in Tamino, dem Prinzen eines menschlichen Fürstenhauses, einen solchen Vernunftherrscher findet: worauf beide, Tamino und Pamina, durch allerlei läuternde und stählende Gefahren hindurch zusammengeführt werden, auf daß sie ein weises und tugendsames Herrscherpaar seien des aufzuklärenden Erdballs. Ja selbst Papageno wird von diesen Fortschritten der Vernunftreligion und der rationalen Tugend wenn auch weniger eingenommen als betroffen: seine ungeordneten Triebe werden zärtlicher und sanfter im Hinblicke auf die Ehe mit einer gleichgesinnten Genossin und die aus dieser zu erhoffenden lieben „Kinderlein".

Ein solcher Triumphgesang der siegenden Vernunft wäre für eine Oper an sich wenig brauchbar gewesen, hätte nicht der Librettist, der in vieler Hinsicht doch wohl Schikaneder gewesen ist, durch tausend Mittel für liebenswürdige Erregung und sich überbietende theatralische Effekte gesorgt. Ist er sicherlich kein Dichter im hohen Stil gewesen, so war er doch gewiß ein geschickter, auch poetischen Verständnisses nicht barer Handlungs- und Verwandlungskünstler. Mozart aber wurde es so noch am Schlusse seines Lebens gegeben, mächtigste Zeitgedanken mit dem Gewande einer unsterblichen Musik zu umkleiden. Keine Handhabe bald ernster bald heiterer musikalischer Ausprägung entging ihm dabei; stimmungsvolle Abwechslung täuscht über alle Mängel des Textes hinweg; die musikalische Charakteristik der Personen, soweit sie folgerichtiger gezeichnet sind, gelingt trefflich; Papageno und Papagena, Sarastro und Tamino, allenfalls auch noch die Königin der Nacht leben; und wo der Text keinerlei charakteristische Durchbildung gestattet, da tritt, wie bei den drei Damen und den drei

Genien, der reine musikalische Wohllaut entzückend hervor und beugt alle Bedenken. Und wie durchaus deutsch ist nun auch äußerlich diese Oper! Zum ersten Male ist die Deklamation eines deutschen Textes auch deutsch empfunden, und da, wo der begeisterte Freimaurer Mozart für die Priester des Reichs Sarastros Töne religiöser Weihe sucht, da hallt wohl die Weise des alten Chorals „Ach Gott im Himmel sieh darein" von der Bühne herab, und kontrapunktisch gesetzte Stimmen in der Art des großen Bach umspielen ihr Gefüge. Nach der weltlichen Seite hin aber welche Fülle des Volkstümlichen! Neben dem schwermütig-strengen Liede „In diesen heil'gen Hallen" stehen die losen Melodien Papagenos — bis sie im Vorgefühl der Elternfreude mit seiner Papagena in die Ausgelassenheit silbenmäßigen Plapperns übergehen.

In der Tat: Mozart hat nie so rein, so ungegängelt durch letzte Reste fremder Tradition, so liebenswürdig und so begeistert, so ganz deutsch in Tönen gesprochen; und nicht umsonst ist die „Zauberflöte" eine der Lieblingsopern unseres Volkes geworden, während die Romanen sie weniger verstehen und schätzen.

Freilich: eine zeitliche Umgrenzung hat auch dieses letzte und größeste Werk des Meisters. Für eine ganze große Stimmungsgruppe hat es, vergleichen wir es etwa mit Webers „Oberon", einen spezifischen Ton noch nicht geschaffen: für die der Wesen, die sich um die Königin der Nacht gruppieren, und bis zu einem gewissen Grade auch für diese selbst. Wie würde Weber, wie am Ende jeder Romantiker die musikalischen Elemente dieser Gruppe entwickelt haben! Hier die noch in der italienischen Arie steckende, Koloraturen singende Königin der Nacht, mit ihren „Damen" und Genien, so sehr sich schon Keime romantisch-dämonischer Musik finden, dort Oberon, der schmachtende, in den Tönen des voll entwickelten deutschen Liedes sich ergehende Herrscher des duftig-verklärten Elfenreiches: welcher Gegensatz zwischen einem noch rokokomäßig gebundenen Klassizismus und der Romantik! Und bedeutet der Gegensatz nicht zugleich auch einen Gegensatz in der In-

tensität der Charakteristik überhaupt? Würde es Mozart, dem Rafael der Musik, möglich gewesen sein, die verinnerlichten Charakterschattierungen Webers zu geben, der sich zu ihm etwa stellt, wie zu Rafael Correggio?

Webers „Freischütz" ist genau dreißig Jahre nach Mozarts „Zauberflöte" auf die Bühne gekommen; zwischen beiden aber zeitlich ziemlich genau in der Mitte liegt Beethovens „Fidelio".

Indes auch ohne Heranziehung der späteren Entwicklung, rein und allein aus seinen Werken heraus ist Mozarts Stellung in der Entwicklung der Oper sehr wohl zu beschreiben. Denn Mozart sang keineswegs bloß, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet; er war vielmehr, wie seine Briefe beweisen, ein in hohem Grade denkender Künstler. Von diesem Standpunkte aus aber wäre zunächst generell zu sagen, daß Mozart die klassische deutsche Oper schuf, indem er, nach unbewußter Analogie zu der in der Entwicklung der klassizistischen Dichtung vorliegenden Kombination von fortschreitenden und geschichtlich gegebenen Tendenzen, Charaktere wie Situationen bei allem Festhalten noch an den alten Formen der individualistischen Oper wie allem Sicheinschließen in gewisse, namentlich in einem besonderen Rhythmus gegebene Schranken des Rokokos voll in den Subjektivismus der musikalischen Empfindung tauchte. Von da aus empfängt bei ihm schon jede Nummer der Opern ihre eigene Tonart, ihre eigene Instrumentation, ihren eigenartigen Rhythmus und ihre eigentümliche melodische und harmonische Behandlung. Und sieht man vom Einzelnen aufs Ganze, so zeigt sich die Wirkung darin, daß die Musik nicht mehr bloß, wie bei Gluck, zur Erhöhung des seelischen Ausdruckes der Handlung dient, sondern vielmehr das dramatische Gebilde von innen heraus zu beleben beginnt. Dadurch entsteht denn, vornehmlich unter dem Einflusse bisher unerhörter symphonischer Wirkungen des Orchesters, eine wirkliche Einheit des Ganzen: die Oper ist nicht mehr ein in Musik gesetztes Drama, sondern ein in sich unauftrennbares musikalisch-dramatisches Kunstwerk. Es ist der Zusammenhang, von dem aus die italienische Oper innerlich überwunden wird: und es

entsteht diejenige Kunstform, die seitdem als deutsche Oper fortgelebt hat, und als deren vollkommen ebenbürtige, ja schon höher stehende Erscheinung auf etwa gleichem Entwicklungsniveau Beethovens „Fidelio" zu verzeichnen wäre.

5. Die Entwicklung des musikalischen Dramas, mag es komischen oder ernsten Inhalts sein, wird bis zu einem gewissen Grade immer zugleich die Entwicklung der musikalischen Werte der menschlichen Stimme bleiben. Und sie war es noch in besonders hohem Maße in der frühsubjektivistischen Periode, in einer Zeit, die aus der Vergangenheit her noch nicht eine stark und mannigfach entfaltete Instrumentalmusik ins Feld zu stellen vermochte.

Allein inzwischen war für das erweiterte Gebiet musikalischer Empfindungen, das jetzt immer mehr über das Reich des nur Musikalisch-Formschönen in die unendlichen Fernen der persönlichen Stimmung hinein verlief, auch die Instrumentalmusik zu schattierungsreicher Ausdrucksfähigkeit entwickelt worden. Und es zeigte sich, daß sie unter den neuen seelischen Verhältnissen schließlich noch reicher fast an Wirkungen sein konnte als selbst die menschliche Stimme.

Schon die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts hatte sich das Gebiet eines rein musikalisch-kunstmäßigen Auswirkens erobert; und ihre Poesie ist darum diejenige, die sich aus dem reinen Wohlgefallen an Tönen und kunstgerechten Verbindungen dieser ergibt. Wohlklang also und Einheit objektiven Selbstauslebens der Töne noch ohne wesentliche Beeinflussung durch die künstlerische Persönlichkeit: dementsprechend ein polyphoner gebundener Stil, der seine Gesetze, die einer objektiven Musik, in sich selber trägt: das war das Erreichte und Regelmäßige; und nur solche musikalische Formen, die als der Phantasie ganz besonders geweiht bekannt und anerkannt waren, wie die Toccata oder das Präludium, überschritten diese Grenze.

Jetzt dagegen, in dem neuen Zeitalter des Subjektivismus, begann die Instrumentalmusik sich in viel weiterem Ausleben zu entfalten. Die Themata wurden nach dem Empfindungs-

gehalte ausgestaltet, ihre Modifikationen und Kontraste schufen sich musikalisch freiere Bahn; im Zusammenhange damit zerbrach die alte gebundene Form; und kräftig traten Homophonie und Harmonisierung an Stelle des polyphonen Baues. Damit wurde die Einheit des musikalischen Kunstwerks immer mehr nicht in seiner Struktur, sondern in seinem Empfindungsgehalt gesucht: dessen Charakter, Werden, Umschlagen, Vergehen, überhaupt Entfaltungsweg darzustellen, wird Aufgabe des Komponisten. Musik heißt jetzt musikalisch reproduziertes lebendiges Gefühl, heißt Wiedergabe eines folgerichtig entwickelten musikalischen Erlebnisses, das ahnungsreich von neuem zu erleben der Hörer veranlaßt werden soll. Nicht als Ausdruck musikalischen Gemeingefühls, wie die alte Musik der Volkslieder und Choräle, sondern als Ausdruck subjektiver musikalischer Empfindung beginnt also die neue Instrumentalmusik emporzuleben.

Doch geschieht das anfangs noch nicht in vollkommenster Freiheit. Vielmehr schafft sich die neue Musik, noch immer zugleich auch als Mittel zur Hervorrufung reiner, gleichsam physikalischer Freude an den Tönen gefaßt, zunächst und sehr mannigfaltig Formen, die vor allem dieser Auffassung noch entsprechen. Und das Neue spricht sich einstweilen nur darin aus, daß diese Formen die des empfindungsvollen Auf und Ab, des assoziativen Wechsels menschlicher Stimmungen werden. Aus diesem Zusammenhange her wird die zyklische Form der vier Sätze entwickelt, wie sie der klassischen Sonate und Symphonie, dem Trio und dem Quartett in gleicher Weise eigen ist; Hebung und Senkung, Anspannung und Beruhigung, Einheit und Gegensatz sollen in ihr auf Grund großer, meist schon im Beginn angeschlagener musikalischer Motive wechseln. So folgt wohl einem leidenschaftlich erregten Satze ein Scherzo, das durch heiteren Humor und anmutigen Frohsinn die Seele entlastet, und diesem ein Adagio, das milde, sanfte Stimmung hervorruft: bis in einem imposanten Finale alles, was den Hörer in Schmerz und Freude bewegt hat, noch einmal beruhigend zusammen- und abgeschlossen wird.

Aber auch selbst diese freiere und ihren tiefsten Gesetzen nach gleichwohl noch immer bindende Form des zyklischen Instrumentalsatzes hat sich nicht auf einmal entwickelt. Vielmehr ist sie, im wesentlichen den Elementarvorgängen unseres einfachsten assoziativen und affektiven Lebens nachgebildet, erst langsam im Verlaufe der geschichtlichen Erscheinungen, in denen diese ins Bewußtsein gelangten, entsprechend also dem Verlaufe der sozial-psychischen Entwicklung von der Empfindsamkeitsperiode bis zum Klassizismus, ins Leben getreten. Und je mehr dies der Fall war, um so mehr hat sie der unendlich reichen Entfaltung der Instrumentalmusik, vornehmlich von Haydn bis Beethoven, zugrunde gelegen. Dabei entwickelte sich schon allmählich in ihr latent, jedenfalls aber sie noch nicht sprengend, ein weiterer höchst folgenreicher Subjektivismus der einzelnen Tondichter im wandlungsvollsten Um- und Ausbiegen der zunächst scharf und fest entwickelten Klammern und Bänder der neuen Formen; wie bei Wunderpflanzen schießen aus den ursprünglich einfachen musikalischen Gebilden der viergeteilten Zyklen immer launischer, rascher, fruchtbarer neue Blätter und Blüten hervor: bis die Form, aber endgültig erst in einer neuen Zeit, der Zeit nach Beethoven, in der Periode der modernen Symphonie, und auch da noch nicht völlig, gesprengt wird.

Will man die Entwicklung dieses quellenden Lebens im einzelnen verfolgen, so bedarf es indes vorher noch einer Verständigung über die Leistungsfähigkeit und den Gebrauch der Instrumente, die etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts und den folgenden Menschenaltern zur Verfügung standen. Denn eben durch den Charakter dieser Instrumente war der Verlauf der ganzen Bewegung vielfach im einzelnen umschrieben.

Die Kunstmusik, soweit sie Instrumentalmusik war, ist in ihrer technischen Entwicklung ursprünglich nicht so sehr durch die einzelnen Instrumente begrenzt worden, wie durch das Generalinstrument des früheren Mittelalters und noch des 15. bis 18. Jahrhunderts, die Orgel. Denn sie hatte die am meisten mechanische Spieltechnik; sie allein gehörte ursprünglich

der Kirchenmusik, und das heißt der künstlerischen Instrumentalmusik höchsten Charakters an; und sie allein verbürgte auch eine gewisse durchschnittliche Reinheit des Tones. Daraus erklärt sich, daß die Einzelinstrumente, als sie schließlich zu einem Orchester für Kunstmusik zusammengestellt wurden, zunächst eine Behandlung einfach nach Analogie der Orgel erfuhren. Wie die Orgel ihre Register hatte, so erhielt das Orchester seine Spiele, deren jedes aus einer Anzahl gleicher Instrumente zusammengesetzt war, so daß z. B. neben vier Streichern vier Bläser standen usw. Und mit diesen Spielen als den vorhandenen technischen Einheiten operierte nun der Orchesterleiter ähnlich wie der Orgelspieler mit den Registerzügen; und dem paßte sich natürlich auch der Komponist an: noch Händel und Johann Sebastian Bach haben in dieser Weise instrumentiert. Dabei gab diese gleichsam choristische Behandlung den Instrumenten natürlich noch nicht die Freiheit individueller Betätigung; nicht eigentlich in dem, was wir Konzert nennen, nicht in dem individuellen Austausche ihrer besonderen Eigenschaften, in der Ausnutzung ihres besonderen Empfindungswertes verkehrten sie miteinander.

Diese gebundene Form wurde nun, einmal infolge der besseren technischen Herstellung der Instrumente, die ihre Verselbständigung gestattete, vor allem aber doch aus dem Bedürfnisse nach einer schattierungsreicheren und mannigfaltigeren Instrumentalmusik, gesprengt. Und es läßt sich in diesem Falle genau angeben, wer der eigentlich wirkungsvolle Neuerer war: Haydn. Haydn, kein in der alten strengen Schule der Polyphoniker und Generalbaßleute groß gewordener Musiker, ein Wildling gleichsam, der nach eigener Neigung grünte und schoß, hat die starre Orgelbindung des Orchesters gelöst und das Orchester zum ersten Male zu einer freieren Gesellschaft individueller Instrumente umgebildet. Kern und Grundlage des Tonkörpers war fortan das Streichquintett (erste und zweite Geige, Bratsche, Cello, Baß). Die Streicher machten also einen Chor (Spiel) aus, wie früher die einzelnen Instrumentalgruppen des alten Orchesters; aber sie waren jetzt

der einzige vollständige Chor. Alle übrigen Instrumente (Holz- und Blechbläser, Schlagwerk) wurden diesem Streicherchore solistisch beigefügt, und zwar waren von den früheren in allen Stimmlagen vertretenen Bläsern auch nur einzelne übrig geblieben. Ihre Instrumente wurden meistens nur doppelt besetzt; d. h. zum Streicherchor traten zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, ein Paar Pauken. Das war das sogenannte kleine Orchester. Wurde es noch um zwei weitere Hörner, drei Posaunen und unter Umständen noch um Pickelflöte, Triangel, Becken und große Trommel vermehrt, so entstand das große Orchester: das Orchester der Klassiker und auch noch der Symphoniker des 19. Jahrhunderts unmittelbar nach Beethoven[1].

Indem sich aber so das Orchester, bisher gleichsam nur eine zwar starke, aber an Nuancen arme Farbenskala, in eine unendlich reiche, unzähliger Schattierungen fähige Palette verwandelte, trat daneben zugleich, sozusagen ein kleines Orchester für sich, das Klavier.

Das Orchester als Kunstwerkzeug hatte, wenigstens in der kirchlichen Musik, vielfach ebensowenig allein gestanden als die Stimme: es war auf die Orgel fundamentiert worden; diese hatte sozusagen den Kanevas, den Grundton abgegeben, auf dem sich die orchestralen Töne erhoben, in den sie ihr Muster, die Melodie, einstickten. Dann waren hierfür an Stelle der Orgel bei weltlicher Musik das Cembalo und das Spinett getreten, und von ihnen hatte schließlich das Klavizymbel gesiegt, ein Instrument, dessen Saiten mechanisch durch Rabenfederkiele gerissen wurden. Trat damit für die Fortentwicklung der Musik insofern, als sie mit dem neuen Zeitalter wesentlich weltliche Musik wurde, zugleich die Orgel zurück — ein Moment, das es z. B. erklärt, wie Johann Sebastian Bach auf längere Zeit so gut wie in Vergessenheit geraten konnte —, so verbesserte sich anderseits das Klavizymbel zum Klaviere. Es war eine zunächst rein mechanische Ver-

[1] Merian, Gesch. der Musik S. 236–37.

änderung: an die Stelle der Rabenfederkiele traten kleine, anfangs mit Leder, dann mit Filz überzogene Hämmerchen (woher auch der Name Hammerklavier), mit denen die Saiten nicht gerissen, sondern geschlagen wurden. Diese Hammermechanik war 1711 von Christofori in Toskana und 1717 von Schröter in Sachsen erfunden worden; 1728 fertigte der Orgelbauer Gottfried Silbermann in Deutschland die ersten Hammerklaviere; und in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts etwa verdrängte das neue Klavier die älteren Formen und erhielt 1823 durch Sébastien Erard in dem double échappement (der Repetitionsmechanik) seine letzte große Verbesserung. In der Zeit des Emporkommens der subjektivistischen Musik und in deren erster großer Periode bis zu Beethovens Tod begann also das Hammerklavier älterer Art ein technisch vollkommener entwickeltes Instrument zu werden. Was bedeutete das nun psychisch? Das Hammerklavier hat auch den bezeichnenden Namen Fortepiano erhalten: es war das erste Saiten-Tasten-Instrument, in welchem man durch stärkeren oder schwächeren, härteren oder weicheren Anschlag den Ton genauer forte und piano nehmen, und damit ausreichend nuancieren konnte. Und das war um so wichtiger, als gleichzeitig der Ton voller wurde und auch die Mittel zur Dämpfung und damit wiederum auch zu klarem Spiele beträchlich verstärkt erschienen. Und selbst damit noch nicht genug. Auch der Rhythmus wurde freier. Denn es liegt auf der Hand, daß jedem Rhythmus ohne dynamische Akzente, z. B. noch dem Orgelrhythmus gegenüber dem Klavierrhythmus etwas Schwerfälliges anhaftet. Das ging nun verloren: mit dem Tone wurde auch der Rhythmus ausdrucksvoller, mannigfaltiger, lebendiger: und eine Sicherheit und Fülle musikalischer Bewegungsfreiheit wurde erreicht, die bis dahin, auf jederlei Instrument wie selbst in der menschlichen Stimme, unerhört war.

Die Folgen waren beträchtlich. Zunächst war das Klavier, so vervollkommnet, jetzt nicht mehr als verhältnismäßig unbelebte Basis gleichsam des Orchesters haltbar; das Orchester emanzipierte sich, ging seine eigenen Wege und verlor den

Generalbaß. Weiterhin aber wurde das Klavier jetzt in seiner Tonfülle und Tonmannigfaltigkeit, wie schon gesagt, gleichsam selbst zu einem kleinen Orchester: es begann sich zum Instrumentalorchester etwa wie die Radierung zum Ölgemälde zu verhalten, es schilderte nur in zwei Farben, stufte diese aber aufs reichste ab. Dabei kann der Vergleich mit der zweidimensionalen bildenden Kunst noch weiter ausgedehnt werden: wie die Radierung zur Reproduktion von farbigen Gemälden zu dienen vermag, so ist das Klavier imstande, ein Orchester gleichsam im Auszuge, ein wenig reduziert, etwas abstrakt, aber doch an sich ziemlich vollkommen zu vertreten. Unter diesen Umständen ist es denn klar, daß man das Klavier auch selbständig, in Originalkompositionen, gleichsam als Orchester behandeln kann: und nachdem der ältere Klavierstil vielfach nur ein Analogiestil zur Behandlung des wichtigsten Tasteninstrumentes, der Orgel, gewesen war, wurde der neuere nun in vieler Hinsicht zum Orchesterstil schon der klassischen Zeit, insbesondere unter der Einwirkung Beethovens. Aber das Klavier kann auch seinen eigenen Stil entwickeln, und vor allem in der Richtung auf große Beweglichkeit der Töne ist das schon früh geschehen: und dann kann, bei dem besonderen Verhältnis zum Orchester, dieser Stil wiederum auf die Behandlung des Orchesters zurückwirken.

Man sieht: ein unendlicher Reichtum selbst grundsätzlich stark voneinander verschiedener neuer Möglichkeiten war mit der technischen Entwicklung des Klaviers gegeben. In einem aber trifft all dieser Reichtum zusammen: in dem Punkte, daß durch diese Entwicklung das Bedürfnis nach höherer und umfänglicherer Ausdrucksfähigkeit im höchsten Grade befriedigt wurde. Dies ist aber das Moment, auf das sich auch alle Fortentwicklungsformen des Orchesters beziehen ließen, so verschieden sie im übrigen technisch von dem Gange der Verbesserung des Klaviers waren: und so beweist dieser verschiedenartige Verlauf der Entwicklung des Klaviers und des Orchesters mit dem Ergebnisse dennoch gleicher Zielpunkte — wenn dies noch bewiesen werden muß —, daß nicht das technische Motiv der Verbesserung an sich das entwicklungs-

geschichtlich Entscheidende war, sondern das psychische Bedürfnis nach Differenzierung des musikalischen Ausdrucks im weitesten Sinne und damit auch der Werkzeuge, die diesem Ausdrucke dienten.

Indem aber auf diese Weise doch zunächst äußerlich und von technischer Seite her Bahn gebrochen wurde, begann das erste große Zeitalter der deutschen subjektivistischen Klavier- und Orchestermusik.

Das Klavier war dabei, im ganzen betrachtet, früher am Platze: begreiflich genug: um wie viel leichter ist es zu handhaben. Dieser Zusammenhang erhellt schon aus der Tatsache, daß eine der einfachsten Formen der viersätzigen Zyklen, die Sonate im klassischen Sinne des Wortes, vornehmlich auf dem Klavier zur Durchbildung gelangt ist. Dabei trat für den Geschmack des Publikums die Sonate vor allem an die Stelle der Orgelfuge. Hatte sich aber in der Fuge noch alles in gediegener Gebundenheit aus einem einzigen Thema entwickelt, so erblühte nun die Sonate, ganz anderer dramatischer Belebung fähig, aus dem viel empfindungsreicheren Kontraste zweier Themen: bis zuletzt das Ganze, zur ursprünglichen Fassung des ersten Themas zurückkehrend, beruhigt, versöhnt, in geläuterter Steigerung ausklang.

Der größere Reichtum an Themen und damit zugleich eine mehr gelockerte Form überhaupt bezeichnete damit den Anfang zur Differenzierung der subjektivistischen Musik. Aber es kam ein weiteres hinzu, um die Empfindungsfähigkeit gleichsam der Sonatenform und der Klaviermusik noch zu stärken. Die ältere deutsche Klaviermusik noch des individualistischen Zeitalters, wie sie etwa durch Buxtehudes Klaviersuite oder Kuhnaus Sonaten (um 1700) charakterisiert wird, hatte im Grunde den Orgelstil auf das Klavier übertragen und erging sich daher, zur Füllung der gegenüber der Tonstärke der Orgel an sich noch dünnen Musik des Klaviers in entschiedenerem Laufwerk und in Figurationen, die im Grunde nur eine äußerliche Ornamentation des alten gebundenen polyphonen Stiles bedeuteten. Es ist wie wenn die Baumeister des deutschen Über-

gangsstiles im 12. und 13. Jahrhundert den romanischen Stil im Grunde beibehielten, wenn sie ihn auch durch tausend eigentlich ornamentale Einfälle, andere Fenster- und Friesformen u. dgl. ins Reichere hinein variierten. Demgegenüber waren nun die Franzosen einen anderen Weg gegangen: genau wie sie neben dem deutschen ornamentalen Übergangsstil des 12. und 13. Jahrhunderts in der Baukunst ein neues konstruktives Prinzip, das der Gotik, entwickelt hatten, so hatten sie es auch jetzt schon früh zu einer neuen strukturellen Bildung der Klaviermusik gebracht, indem sie den polyphonen Stil durch einen homophonen ersetzten. Der Übergang ist charakteristisch genug. Er knüpft an die Lautenmusik an. In dieser war schon früh gegenüber der Gleichberechtigung aller Stimmen im polyphonen Stil, der, auf ein Instrument übertragen, dies gleichsam nur als den Träger einer Genossenschaft gleich wichtiger, gegeneinander exerzierender Töne erscheinen läßt, eine Stimme als die Trägerin der Melodie hervorgehoben worden, und die anderen hatten sich zu ihr als dienend, begleitend, nuancierend in Verhältnis gesetzt. Dieser Stil wurde nun auf das Klavier übertragen: eine Hauptstimme trug klar und einfach die Melodie vor, die anderen gruppierten sich um sie in der bloßen Form der Ausmalung und Ausschmückung, als Volten, Cornichen, Schnörkelchen im Stile etwa des architektonischen Rokokos. So entstand ein erster wirklicher Klavierstil der Homophonie, der sogenannte stile galant; und sein Hauptmeister war der jüngere François Couperin (1668—1733). Indem dies geschah, entwickelte sich neben der thematischen Differenzierung zugleich eine Stimmführung, die der stärksten Schattierung musikalischer Empfindungen fähig war: die Grundelemente des subjektivistischen Klavierspiels waren gefunden.

In Deutschland hat schon Johann Sebastian Bach, namentlich in seinen französischen Suiten, angefangen, dem neuen Geiste zu huldigen, wenn auch unter stärkster Beibehaltung polyphonen Satzes. Zum Durchbruch aber haben dem neuen freien Stile erst seine Söhne Wilhelm Friedemann, der hochbegabte, aber leider zügellose Hallesche Bach (1710—1784) und

vor allem Karl Philipp Emanuel, der Hamburger Bach (1714 bis 1788) verholfen. Insbesondere kann der Hamburger Bach als der Vater der klassischen deutschen Sonate gelten; ein unmittelbarer, von den Meistern selbst dankbar bezeugter Weg führte von ihm zu der Musik Haydns und Mozarts.

Was Philipp Emanuel charakterisiert, ist vor allem die Tatsache, daß er die neue werdende Form, neben manchem gelegentlichen Festhalten an polyphoner und thematischer Arbeit, mit einem unbändigen Subjektivismus der Empfindung erfüllte: sein Ausspruch, „Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren," kann als Losung seines Kunstlebens gelten; und nicht selten gemahnt seine Klaviermusik an den Sturm und Drang der Dichter. Gewiß war er dabei noch etwas leer und dünn in der Instrumentation; wer moderne Vollgriffigkeit bei ihm suchen wollte, würde schwer enttäuscht werden; und auch die Erfindung gemahnt gelegentlich noch an die Plattheit des Rationalismus: in dieser Hinsicht steht er Haydn bei weitem näher als seinem stets bis auf den Grund schöpfenden Vater. Nicht minder wirkt die Innehaltung eines minutiösen Rhythmus und die Entfernung der Koloraturen als eines spielerischen Elementes einigermaßen ernüchternd, da gleichzeitig die singenden Partien noch nicht eigentlich an das Liedhafte etwa Haydns heranreichen. Allein bei der mit alledem gegenüber den Klassikern noch geringeren Differenzierung der Empfindung: welch sinnvolles Spiel, welches Auswirken in neuen musikalischen Bildern, welche Freiheit im wechselnden Satze, der alle Stufen vom Improvisatorischen bis zu strengster archaischer Bindung durchläuft, und vor allem: welche Summe von Kokettem, Kapriziösem, Bizarrem: kurz auf alle Fälle Rührendem und Unterhaltendem! So ist der Hamburger Bach zum Vater des subjektivistischen Klavierspiels geworden, des Salonspiels con amore. und nur darin zeigt er sich gegenüber seinen nächsten Nachfolgern auf dem Klaviere als der Frühere und damit zugleich als zeitlich bedingt, daß er noch immer wieder Elemente des gebundenen Stiles durchbrechen läßt und daß er, ein psychisch dissoziierter Charakter der

Sturmes- und Drangeszeit, in Aphorismen empfindet statt in der Art des vollen inneren Programms der Klassizisten: in Aphorismen, die ihm zugleich der Wechsel alter und neuer Stilformen ebenso erlaubte wie nahelegte.

Der erste wahrhaft klassische Vertreter der neuen Instrumentalmusik aber war Haydn; und bei ihm verlief der fortschreitende Weg der Entwicklung zugleich der Hauptsache nach aus der Klavier- in die Orchestermusik; wir kennen ihn schon als geradezu den Schöpfer des klassizistischen Orchesters. Franz Joseph Haydn ist 1732 zu Rohrau, an der ungarischen Grenze Niederösterreichs, in kleinen Verhältnissen geboren; seine Jugend war äußerlich traurig und dennoch nicht freudenlos; in einer Kapellmeisterstelle im Dienste des Fürsten Esterhazy hat der fromme und zufriedene Meister dann seit 1761 ein bescheidenes Glück gefunden, bis ein höheres Alter, seit den achtziger Jahren des Jahrhunderts, Ehren und Würden die Fülle brachte. Im dankbaren Genusse der Erinnerungen an eine stetig aufsteigende Lebenslinie, noch im hohen Alter durch zunehmende Erfolge zu so großen Werken, wie der „Schöpfung" (1798) und den „Jahreszeiten" (1801) ermuntert, hat Haydn rüstig über die Wende des alten Jahrhunderts hinausgelebt; erst 1809 ist er gestorben.

Im Jahre 1808 besuchte Tomaschek den Meister. Er fand ihn im Sorgenstuhle sitzend. „Eine gepuderte, mit Seitenlocken gezierte Perücke, ein weißes Halsband mit goldener Schnalle, eine weiße, reichgestickte Weste von schwerem Seidenstoff, dazwischen ein stattliches Jabot prangte, ein Staatskleid von feinem kaffeebraunen Tuche, gestickte Manschetten, schwarzseidene Beinkleider, weißseidene Strümpfe, Schuhe mit großer, über den Rist gebogener silberner Schnalle, und auf dem zur Seite stehenden Tischchen neben dem Hute ein Paar weißlederne Handschuhe, waren die Bestandteile seines Anzuges." Versetzt man dies Bild um einige Jahrzehnte zurück, in die Zeit, da seine Einzelheiten der allgemeinen Mode entsprachen, so enthüllt es ein gutes Teil, wenn auch mehr der äußerlichen Seiten des Haydnschen Wesens. Im Sinne des guten Rokoko

gesellschaftlich elegant, zierlich, geschmackvoll, dabei von feinster Sauberkeit der Empfindung und des Handelns, das vor allem ist die Musik des Meisters. Und so fehlt ihr auch der Frohsinn und die Heiterkeit, die sinnige Munterkeit und die hurtig huschende Gemütsbewegung des Rokokos nicht: eben für diese Eigenschaften hat er die vollendetsten, neckischsten, glänzendst bewegten Ausdrucksmittel gefunden. Aber daneben stehen doch auch noch andere Züge. Sind sie in dem Distichon Lavaters richtig bezeichnet:

> Etwas mehr als Gemeines erblick ich im Aug' und der Nase,
> Auch die Stirne ist gut, im Munde was vom Philister?

Gewiß: erscheint uns Haydn zopfig, so kommt das zunächst auf Rechnung des allgemeinen Wesens seiner Zeit. Aber daneben hatte er doch wirklich auch einige Züge des deutschen Philisters, vor allem dessen Sentimentalität. Nirgends tritt das deutlicher hervor als in seinen Liedern: hier ist die einfache Munterkeit gelegentlich mit einem Übermaß von Gemüt, wenn nicht Empfindsamkeit belastet.

Was aber dem Rokoko Haydns noch mehr entwicklungsgeschichtlich eine Schattierung gibt, die über den Durchschnitt hinausgeht, das ist das sogenannte Volksmäßige. Im Grunde trifft diese Bezeichnung freilich so wenig ganz zu, wie etwa für gewisse Lieder Schubarts, Bürgers oder Lenzens, ja selbst Goethes, so oft auch Haydn Melodien des sangesfesten Stammes seiner Heimat und vor allem der Wiener Bevölkerung, insbesondere auch Tanzmelodien in seinen Schöpfungen verwendet haben mag. Denn alle diese Melodien sind doch verändert; und kann man auch nicht gut schon von einem persönlichen Melos des Meisters sprechen, so sind sie doch geistreich in die Empfindungslage einer höheren Gesellschaft hineingehoben. Zutreffender erscheint es, von der langgezogenen und dadurch volksmäßig erscheinenden Melodie Haydns zu sprechen. Der Unterschied ist, an den Bachs, Vater und Söhnen, gemessen, außerordentlich: dort der melodiöse Fluß noch unterdrückt durch die alte gebunden-musikalische Erziehung oder durch die aphoristische

Anlage einer Übergangszeit zum Klassisch-Neuen, hier dieser Fluß so ruhig, anhaltend und sangerfüllt, daß sich ihm der Regel nach geradezu ein Text unterlegen ließe. Ein wichtiger Punkt. Denn in diesem Zusammenhange zeigt sich, daß erst jetzt die Übergangszeit aus dem Individualismus zum Subjektivismus mit ihrer Dissoziation des Alten und ihrer erst versuchsweisen und rohen Erfassung des Neuen abgeschlossen ist: eine neue musikalische Schönheit taucht aus der Flut der Töne empor, und Haydn ist ihr erster heiter-frommer Priester.

Dabei fehlt freilich das sogenannte Volkstümliche nicht, wie denn der fortschreitende Subjektivismus sich auf allen Gebieten, weil dem Ganzen des seelischen Lebens zugewandt, auch in sozialpsychische Tiefen senkt: und das Wienerisch-Österreichische tönt aus tausend Melodien vornehmlich der Mittelsätze, wie nicht minder oft aus den tanzartigen Finales hervor. Hängt es hiermit zusammen, daß Haydn niemals eigentlich tief wird und mehr unterhält, mehr „plauscht", als redet? Persönliche Anlage und Stammesgefühl gingen hier wohl unauflöslich zusammen.

Gegenüber all diesem Neuen erscheinen die Rokokomomente bei Haydn doch mehr als letzte, zu gemessener Schönheit bindende Überlebsel einer absterbenden Kultur, dann als elementarer Bestandteil. Dementsprechend treten sie auch keineswegs überall hervor. In den Eckſätzen, wenn es besonders munter zugeht und die Musik an sich dick genug erscheint, fallen sie fast weg; und der Hauptsache nach nur dann, wenn die Melodie variiert wird, werden letzte Sedimente der alten Kunst zur Füllung verwendet. In den Mittelsätzen dagegen, in den sentimentalen Larghi vor allem, erscheinen noch zahlreiche Blüten zu rokokomäßiger Einrahmung der Melodie, und trotz aller Sangbarkeit sind selbst Erinnerungen an die alten Kirchenstile nicht ausgeschlossen.

So erscheint Haydn als ein erster, in gewissem Sinne liebenswürdigster, dem absoluten Tonsystem noch nahestehender, der alten Musik nicht grundsätzlich abgeneigter, vor allem aber doch homophonischer Meister von langgezogener Melodie und

neuem Schönheitssinn: und unsterblich wird er bleiben in den Zeiten des Subjektivismus. Und wie hat er dessen frühe Entwicklung durch mehr als ein Menschenalter, immer höher steigend und tiefer grabend, begleitet! Bereits aus dem Jahre 1759 stammt seine erste Symphonie, aus den Höhenzeiten der Empfindsamkeit, und schon zeigt sie deren Elemente. Aber nicht an der großen Form der Symphonie, obwohl er etwa anderthalbhundert Symphonien geschrieben hat, erprobte Haydn zuerst vornehmlich die neuen Kräfte, sondern an dem kleinen Zyklus des Quartettes: ihm vor allem hat er in den Jahren etwa 1760 bis 1780 gehuldigt, wenn auch der glänzende Abschluß seiner Quartettkunst erst in dem Kaiserquartett von 1796 („Gott erhalte Franz den Kaiser", „Deutschland, Deutschland über alles") erfolgt ist. Von der Kammermusik ist er dann, deren Form immer mehr erweiternd, zur Orchestermusik übergegangen: und nun brach die große Zahl seiner Symphonien hervor, darunter schon aus den Zeiten höheren Alters als die schönsten von allen die zwölf Londoner Symphonien, die gelegentlich seines englischen Aufenthaltes (er war zweimal, 1790 und 1794 in England) entstanden sind. Den Schluß aber seiner Lebensarbeit bildeten die beiden Oratorien an der Wende des 18. Jahrhunderts, in denen zuerst der voll weltliche Charakter der Gattung gewonnen wurde.

Was Haydn auf dem Gebiete der Instrumentalmusik begann, hat Mozart in gewissem Sinne vollendet. Freilich: wer will die Unsumme von Anregungen ermessen, die zwischen den beiden Meistern hin und her gingen: eben in ihnen wurde der klassischen Musik unserer Nation die spezifisch österreichische, ja wienerische Färbung, wie denn mit ihnen auch nach langen Zeiten begrenzt nationalen Charakters die deutsche Musik zum ersten Male wiederum internationale Bedeutung errang und namentlich in Paris und London unauslöschliche Eindrücke hervorrief. Was aber die gegenseitige Beeinflussung angeht, so hat Haydn, soviel auch Mozart von ihm gelernt hatte, dennoch den jüngeren, lange vor seinen Greisenjahren heimgegangenen Meister wie seinen Lehrer verehrt. Und gewiß

ging Mozart weit hinaus über die innere Ausstattung, die Haydn den neuen Formen gegeben hatte.

Zunächst emanzipierte er sich innerlich noch weit mehr als Haydn vom Rokoko, wenngleich auch ihm noch etwas von der hurtigen Gebundenheit des Stiles, soweit diese seiner eigenen Anlage entsprach, geblieben ist. Vor allem aber individualisierte er die Wirkungen der einzelnen Instrumente mehr, als Haydn dies getan hatte; hier, auf dem Klavier wie im Orchester, bewies er dieselben Fähigkeiten der Differenzierung der Tonwirkungen und ihrer Ausnutzung zu tieferer Charakterisierung von Gefühlen, durch die sich seine Opernmusik auszeichnete. Damit hing es denn zusammen, daß seine Musik weit enharmonischer wurde als die Haydns: selbst Beethoven hat sie darin nicht übertroffen, wenn er auch in der Richtung der Dissonanzen weiter und nicht selten sogar bis zur Kakophonie ging. Und nicht minder ergab es sich aus diesem vermehrten Charakterisierungsbestreben, daß der Klaviersatz voller und die Orchestermusik dicker wurde. Es war eine Entwicklung, die sehr leicht an dem Übermaß der Tonwirkungen hätte scheitern können. Aber hier war es nun die vielleicht bezeichnendste Eigenschaft Mozarts, daß ein eingeborener Schönheitssinn dieses Übermaß nicht zuließ. Denn nichts charakterisiert die Musik des Meisters mehr als die berühmte Kantabilität, jene Sangbarkeit, mit der er alle instrumentalen Wirkungen auszustatten verstand, vor allem die Instrumentalmelodie selber.

Indem er sich aber so im Besitze und in der Herrschaft bedeutend verstärkter und verfeinerter instrumentaler Wirkungen sah, ging er unwillkürlich auch über die Einfachheit der Melodiebildung hinaus, die für Haydn noch so bezeichnend gewesen war. Zwar war ihm die Melodie keineswegs schon gelegentlich etwas unmittelbar Aphoristisches — wohl nie hat er bereits einen Tonsatz mit Bruchstücken einer Melodie begonnen —: aber dennoch zog er schon, weit über Haydn hinweg, z. B. die Tanzmelodie gern derart in die Kunstform, daß man nach ihr nicht mehr zu tanzen vermag: idealisierte also das sinnliche Element der ursprünglicheren musikalischen Empfindung. Da

sieht man denn wohl, wie hier ein Klassizismus zu erstehen begann, der die Formen seiner Bindung nicht mehr der früheren Kunst verdankte: hier eben entwickelte sich die höhere Freiheit vom Rokoko und den letzten Einwirkungen des gebundenen und galanten Stiles. Und nun läßt sich verfolgen, wie unter diesem Zuge zur Idealisierung, diesem spezifisch künstlerischen Triebe zur Ausbildung der Melodie und der Musik überhaupt Satz und Harmonie höher, ja fast künstlich organisiert werden, wie volksmäßige Motive nur noch als Gedächtnishintergrund erscheinen, wie diese Musik den Erdgeruch gleichsam verliert und sich aufbaut ins persönlich Stilgemäße, subjektiv Wirksame. Gewiß geschieht das nicht ohne den Hinzutritt fremder Einflüsse; so erinnert z. B. die Weitung der Melodie namentlich in den Adagios leicht an italienische Vorbilder, und die französische Rhythmik wurde namentlich seit dem Pariser Aufenthalte von 1778 von Bedeutung: seitdem verbinden sich auch mit der Schönheit und der Innerlichkeit der Melodien häufiger als früher Ernst und erhabenes Pathos. Aber im ganzen bleibt doch Mozart auch in dieser Zeit der Vollendung seines Stiles er selber. Sein Eigen ist es, wenn jetzt alle Kunstmittel zusammengenommen und, im Streben nach dem Charakteristischen, zu Überraschungen ausgenutzt werden, die Haydn erschreckt haben würden; sein Eigen der häufige Wechsel des Temperaments, von dem die „Sonata quasi fantasia“ eines der lehrreichsten Beispiele bietet; sein Eigen auch die Variation als eine Kunstform, die nicht mehr auf bloße Verwendung von Arabesken hinausläuft, sondern das Thema derart subjektiv abwandelt, daß es nur eben noch erkennbar bleibt. Von hier ist bis dann bis zum leisen Durchbrechen der einfachsten alten Formen wie namentlich des zyklischen Kreises der vier Sätze nicht mehr weit; es kommt vor, daß bei Wiederholung einer Melodie Takte in sie eingeschoben werden, ja daß sich der Meister in den Themen der Allegrosätze wohl gar in Sinnen und Träumen verliert: und allbewältigend beginnt so ein subjektives Moment hervorzutreten, dessen volle Herrschaft den Triumph des frühen

Subjektivismus bedeutet und der Größe des letzten Vollenders, Beethovens, vorauseilt. Gewiß treten diese Eigenschaften bei Mozart, wie sie sich teilweise überhaupt nur angedeutet zeigen, erst spät hervor; so in den herrlichen Arbeiten des Jahres 1788, der Es-dur-Symphonie (Schwanengesang), der G-moll-Symphonie und der Jupitersymphonie (D-dur; mit der Schlußfuge). Aber doch sind sie vorhanden; und nirgends haben sie an sich vielleicht umgestaltender gewirkt wie in einem der letzten großen Werke des Meisters, in dem unvollendet hinterlassenen Requiem. Und wie der Bruch mit dem gebundenen Oratorium noch Händels und Bachs in der Entwicklung Haydns in gewissem Sinne den Gipfelpunkt bedeutet, so läßt sich sagen, daß Mozart hier, in einer ersten Versubjektivierung einer sehr alten Form kirchlicher Musik, ganz abgesehen von der unsterblichen Schönheit gerade dieses Werkes, vielleicht den bis dahin höchsten Sieg der subjektivistischen Tonkunst über frühere gebundene Formen gefeiert hat. —

Es war die Zeit, in der die Musik zugleich, auf Grund der Erfolge der letzten großen Meister, eine ganz andere soziale und damit doch auch entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu erhalten begann als bisher.

Die älteste große soziale Form der Kunstmusik war die Kirchenmusik gewesen. Es ist naturgemäß, daß sie mit dem Zurücktreten der einzigartigen Bedeutung der Kirche als sozialpolitischer Einrichtung seit dem 16. Jahrhundert auch ihrerseits schwand: das 17. und 18. Jahrhundert hatte nicht so sehr Kirchenmusik im ursprünglichsten und ersten Sinne des Wortes wie geistliche Musik hervorgebracht. Aber auch die spätere geistliche Musik, ja die Chormusik der Oratorien, Passionen und Kantaten Händels und Bachs mit ihren dramatischen Bindegliedern der Arie und des Rezitativs, verfiel trotz ihrer verhältnismäßig modernen Form mit dem Ausgange des Zeitalters des Individualismus. Was blieb, war eine geistliche Musik zunächst noch der Aufklärungsperiode, ohne kirchlichen Ernst, ein wenig süßlich, ein Parallelerzeugnis gleichsam des galanten Stiles. In ihr verflachte das Oratorium sogar in

seinen besten Offenbarungen, wie in den Schöpfungen Haydns, zu einer fromm-weltlichen Auffassung; und die strengen alten Formen der eigentlichen Kirchenmusik erhoben sich, soweit sie noch in neuen Erzeugnissen fortwährten, eigentlich nur in Mozarts Requiem und einzelnen Stellen seiner Messen über das Niveau des Verfalles.

Es versteht sich, daß unter diesen Umständen das Interesse an der geistlichen Musik überhaupt abnahm; erst das vollendete Zeitalter des Subjektivismus hat es von neuem belebt, aber dann von ganz veränderter Auffassung aus: die erhabene Eingangshalle zu dieser neuen Musik bildete Beethovens „Missa sollemnis". Und mit dem Interesse schwand auch der soziale Halt, den die Kirche Komponisten und ausübenden Musikern geboten hatte: wo finden sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch Orgelspieler von dem auch gesellschaftlichen Ansehen, das ein Sweelinck oder ein Buxtehude genossen hatten.

An die Stelle war das musikalische Interesse zunächst jenes Standes getreten, der seit dem späteren Mittelalter überhaupt die Führung der geistigen Geschicke der Nation angetreten hatte: des Bürgerstandes. Es ist schon erzählt worden, wie er sich von vornherein einer familiären Musik widmete: wer kennt nicht die traulichen Lautenstunden des 16. Jahrhunderts? Und neben die in den Städten bürgerlich fortgepflegte kirchliche und geistliche Musik war in einer ganzen Anzahl deutscher Städte schon seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Oper getreten[1]. Aber auch die Formen der Musik, aus denen die Instrumentalmusik des neuen Zeitalters hervorgegangen ist, kamen beim Bürgertum verhältnismäßig früh in Gebrauch, wenn sie auch nur seitens der wohlhabenden Kreise, seitens der uns wohlbekannten frühesten Unternehmeraristokratie gewisser Großstädte, vornehmlich Leipzigs, reichlicher entwickelt wurden: seitens jener Schichten also, die um 1700 vieles von der Kultur des homme du monde angenommen hatten. Da

[1] S. dazu u. a. Bd. VI S. 227.

wurden denn sogenannte Collegia musica begründet, und in ihnen ertönte immer heiterer und schließlich auch in zunehmender gesellschaftlicher Stimmung die Kammermusik. Schneller aber fast noch als sie entwickelte sich aus ihnen und aus dem kleinen Orchester das große und das öffentliche Konzert: tauchten leise die Anfänge des modernen Musiklebens empor.

Ehe diese Wandlung aber, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deutlicher hervortrat, hatte sich neben dem Orchester das Klavier Anspruch auf selbständige instrumentale Geltung errungen. Es war, auch sozialgeschichtlich betrachtet, ein Vorgang von außerordentlicher Bedeutung. Denn jetzt erst zog die instrumentale Musik in allen Weiten wenigstens ihrer Konzeption, wenn auch nicht ihrer Durchführung in das Haus jedes Gebildeten, und vor allem in die Salons und die Stuben auch des mittleren Bürgertums ein; und ein musikalisches Treiben erwachte, das schon Kant zu dem bösen Worte von der Musik als einer aufdringlichen Kunst den Anlaß gab.

Inzwischen aber war an einer besonderen Stelle deutschen Lebens auch eine besondere musikalische Entwicklung im Bereiche eines besonderen Standes eingetreten: in Österreich hatte sich der höhere Adel des Mäcenats der Musik bemächtigt. Es war in Zeiten, in denen das Klavier noch nicht seine orchestrale Gewalt entfaltet hatte, sondern erst in der Keimform des Cembalo vorhanden war: so kamen für die Aufführung höherer Musik als Tonwerkzeuge zunächst nur die menschliche Stimme und das Orchester in Betracht. Mußten unter diesen Umständen zur Pflege höherer Musik auf dem Lande besondere Sänger und Instrumentalisten gehalten werden, so war von vornherein klar, daß dazu nur ein reicher Adel imstande war. Aber sollte selbst dieser sich da, wo zahlreiche Fürstenhöfe mit Kapellen italienischer Musik dicht beisammen lagen, wie das vielfach im Westen und Norden Deutschlands der Fall war, dem kostspieligen Vergnügen hingeben? Eigentlich nur Österreich kam hierfür in Betracht, wo vornehmlich seit dem 17. Jahrhundert ein reicher Adel über weite Flächen Landes sozial alleinherrschend verstreut saß.

Für die Entwicklung der Musik aber gerade an diesen Adelssitzen war noch ein anderer Umstand wichtig. Die Kapellen an den fürstlichen Höfen waren groß; sie pflegten auch die Oper und schon mit ihr vornehmlich italienische Musik. Die Kapellen des Adels dagegen und selbst die reicherer landsässiger Fürsten wie etwa der Esterhazys hielten sich in gemessenen Grenzen. So ging ihr Bedürfnis nicht so sehr auf große repräsentative, als gesellige, als Kammermusik; und eben hierin kamen sie der sich bildenden Instrumentalmusik des neuen Zeitalters entgegen: nicht an den Fürstenhöfen darum, sondern in den einfacheren Schlössern des Hochadels ist diese groß geworden und hat hier auch noch ihre Fortbildung aus dem Quartett zur Symphonie erlebt.

Freilich: indem diese Entwicklung eintrat, wurden die Musiker zu fürstlichen Dienern und Dienern selbst dem Range nach geringeren Adels. So hat Haydn das fürstlich Esterhazysche Hofkleid getragen; und die traurigen Schicksale Mozarts am Salzburger Hofe sind bekannt: selbst der Fußtritt eines adligen Schranzen ist ihm nicht erspart geblieben.

Demgegenüber bedeutete es denn allerdings einen gewaltigen Umschwung, als neben die alten Collegia musica der Städte und die Kapellen der Adelssitze das öffentliche Konzert und nicht minder die private Musikpflege vornehmlich des mittleren Bürgerhauses auf dem Klaviere zu treten begannen. Denn es ist klar, daß diese Wendung vor allem auch der sozialen Stellung der Musiker und Komponisten zugute kommen mußte. Bisher Diener der Aristokratie in persönlicher Bindung wurden sie nunmehr Diener des Publikums, der Öffentlichkeit, und insofern frei. Schon Haydn hat von dieser Wandlung der Dinge genossen, und auch Mozart ist von ihr nicht unberührt geblieben. Dennoch sind beide noch auf dem älteren Niveau zu Männern gereift: und so hat ihre Musik immer noch etwas Aristokratisch-Dienendes, ist eine Musik des wohligen Schloßsaales, will vor allem doch auch unterhalten. Und nur da, wo diese Umwelt absolut verlassen erscheint, in der Oper und der geistlichen Musik, schaffen beide

Meister freier. Aber der junge Musiker, der Musiker, der um die Wende erst des 18. Jahrhunderts groß wurde: konnte er sich diesem alten Milieu noch völlig fügen? Für ihn begeisterte sich schon neben der alten, noch fortwährenden Musikwelt eine neue Welt, die der Gebildeten überhaupt: und alles persönlichen Dienstes frei trat er als moderner Komponist neben den Dichter.

Es sind Richtungen der Entwicklung, deren Ziele Beethoven instinktiv gesichtet, deren Wege er stolz beschritten hat.

6. In Ehrfurcht beugen wir uns vor dem Namen Beethoven, dem die Schlußbetrachtung dieses Bandes gewidmet sein soll.

In Ehrfurcht vor allem vor dem Menschen. Denn wenn ein Mensch ein Kämpfer gewesen ist, so war er es. Sein Vater war ein Trunkenbold, und auch ihm selber hat der Wein verführerisch gewinkt. Er ist der Gefahr Herr geworden; und erblich belastet ist er mit einer Willenskraft den Weg zu den Sternen gezogen, die flüchtigen Schlachtenmut aufwiegt. Dazu drohten seinem Genius feinere, nicht minder verderbliche Gefahren. Eine übertriebene Gewissenhaftigkeit ließ ihn zeitlebens für Verwandte sorgen, die seiner Hilfe nicht wert waren, und unzählige Disharmonien der täglichen Lebensführung waren die Folge. Eine glühende Liebe zum Weibe hat ihn von Schwärmerei zu Schwärmerei geführt: wie hat er sich stets nach einer glücklichen Ehe gesehnt: es kam nur zu leidenschaftlichen Ergüssen in der Weise des Briefes an die unsterbliche Geliebte: dauernd einsam zog der Einsame seines Weges. Und zu alledem noch das furchtbare Schicksal, daß das größte musikalische Genie der west- und mitteleuropäischen Welt früher Schwerhörigkeit und bald der Taubheit verfiel! Und dies, aus den edelsten Beweggründen, jahrelang selbst den Freunden verschwieg! „Noch war's mir nicht möglich, den Menschen zu sagen: Sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, daß ich damit die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren

Grade als bei anderen sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben! O, ich kann es nicht! Darum, Freunde, verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statthaben . . . Welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung; es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld, — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht's besser, vielleicht nicht; ich bin gefaßt. — Schon in meinem achtundzwanzigsten Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, ist es nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr ein Unrecht getan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der, trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden." [1] — Und so ist er seines Weges gegangen, unverwandt, dieser echt

[1] Aus dem Heiligenstadter Testament Beethovens vom 6. Oktober 1802.

moderne Märtyrer und Held: und unter seinen Fußtritten sind Blumen hervorgesproßt, wilde Blumen, Blumen aller Jahreszeiten, Blumen mit herbbizarren Kelchen, Passionsblumen ohne Zahl.

Ludwig van Beethoven, Sohn eines Mitgliedes der kurfürstlich kölnischen Hofkapelle, ist am 17. Dezember 1770 zu Bonn getauft worden. Nachdem er in derselben Kapelle gedient hatte, nahm er, früh als genial erkannt, auf Veranlassung edler Freunde, die seine bessere Durchbildung wünschten, seit 1792 seinen ständigen Aufenthalt in Wien, als freilich ziemlich widerwilliger Schüler Haydns, als Bewunderer der älteren Musik Bachs, Händels und früherer Meister bis zurück auf Palestrina, die er im Hause van Swietens, des geistig beweglichen und hochgebildeten Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, kennen lernte. Seit 1795 war er als Komponist tätiger, seit 1803, von der Schöpfung der „Eroika" an, erlebte er ein Jahrzehnt freiester Vollendung seines Schaffens, das mit der A-dur-Symphonie des Jahres 1813 schloß; dann folgte etwa ein Jahrfünft geringerer Fruchtbarkeit, bis der in sich Gezogene, immer höheren musikalischen Ideen zustrebend, noch die herrlichste Spätblüte seines Genius erlebte. Am 26. März 1827 ist er gestorben.

Das Geschlecht Beethovens war vlaemischer Herkunft; in der Gegend von Löwen war es zu Hause. Beethoven hatte, wie so viele große Deutsche, den echten Charakter seines Stammes. Der Vergleich mit Rubens liegt nahe: bei beiden die selbe Energie der Gefühlsäußerung, die selbe unerschöpfliche Phantasie, das gleich Berauschende des Vortrages. Aber Beethoven ist von beiden der tiefere, wie er der unglücklichere war. Seine Gefühlswelt ist unermeßlich; er hat als Künstler persönlich eine Riesenentwicklung erlebt, und nie hat ihm die Gefahr, die Rubens nahetrat, in Manier zu verfallen, auch nur von ferne gedroht.

Aus diesem unendlich reichen Inneren, aus dieser unglaublich starken Aktualität der Seele quoll bei Beethoven eine nicht minder gewaltige Unendlichkeit von Tönen. Er war

unerschöpflich, aus dem geringfügigsten Motive in anmutigstem Zauber die wunderbarste thematische Arbeit hervorgehen zu lassen, denn auch das Kleinste ward ihm zum Gleichnis des Ganzen. Und er war hart genug, in der Furchtbarkeit des Erhabenen Felsblock über Felsblock aufeinanderzutürmen; sein musikalischer Kosmos ist grenzenlos. So über der Masse und über der Feinheit der Töne stehend, war er zum Herrscher geboren; und herrschend spielte er mit den Formen, zur humorvollen Feier des vielleicht persönlichsten aller Triumphe. Aber neben dem Humor steht bei ihm das Pathos — ja sein Humor selbst ist herb und pathetisch —: die große, die erhabene Leidenschaft. In ihrer Herrschaft häuft der Meister Motiv auf Motiv und Satz auf Satz und ergeht sich in den brausenden Akkorden seiner Finales. Denn von Heldengefühlen pflegt er am Schluß jeder größeren Komposition Abschied zu nehmen, indem er seine innerste Natur eröffnet.

So war er im Grunde Dramatiker; seinen Kompositionen fehlt oft zum Drama nichts als die sichtbare Form der Darstellung. Indem er sie aber vermied, machte er die Musik erst völlig zu dem, was sie in einem Zeitalter des Subjektivismus sein muß: zu einer Kunst des Ausdruckes innersten Lebens. Bildeten Haydn und auch Mozart noch das schöne Sein als solches und errangen dadurch einen besonderen Kanon musikalischer Schönheit, wie einst Raffael einen solchen der malerischen erreicht hatte, so gleicht Beethoven eher Michelangelo, denn die Empfindung setzt sich bei ihm um ins Bewegte. Daraus folgt denn, daß er die musikalische Tektonik der viersätzigen Zyklen aufs äußerste füllt, wenn nicht gar schon lockert, daß Gemütsbewegungen die Form auch im einzelnen durchbrechen, daß neben den harmonischen Zusammenklang der Töne häufiger als früher die Zwischengefühle darstellende Dissonanz tritt, soweit sie den Schönheitskanon der Zeit noch nicht aufhebt, daß in den Harmonien entferntere Beziehungen und Übergänge bevorzugt werden, und daß endlich bereits in der ersten Periode des Schaffens allmählich alle nur schönen Verzierungen und Blüten hinwegfallen, soweit sie nicht dem unmittelbaren Aus-

druck des inneren, dichterischen Programmes dienen, dessen bewegte Bewältigung erste Sorge des Meisters bleibt.

Bei alledem werden von Beethoven die hergebrachten musikalischen Formen nicht eigentlich fortgebildet. Sie erscheinen vielmehr in einer auch für seine Musik noch ausreichenden Entfaltung schon von Haydn und Mozart geschaffen. Und so läßt sich von diesem Gesichtspunkte aus wohl behaupten, daß Beethoven, rein musikalisch, nur die Musik Haydns und Mozarts zu einem Neuen verschmolzen habe. Von Mozart würde er für eine solche Betrachtung die bekannte Kantabilität im Allegro hergenommen haben, jene unmittelbare Verbindung kräftig bewegter und sentimental ruhiger Elemente, die von den Zeitgenossen zuerst als Stilvermischung getadelt worden war. Und von Haydn hätte er das Prinzip der thematischen Entwicklung ergriffen, eine neue instrumentale Rhetorik, deren Wesen auf der größten Ausnutzung der kleinen und kleinsten Satzteile und Gedankenglieder beruhte. Von dem einen wäre er auf Innigkeit hingewiesen worden und von dem anderen auf Meisterschaft der Exegese. Und Haydns Einfluß wäre dabei der stärkere gewesen.

Aber nicht so erklären sich die Taten des Genius. Beethoven gehörte der ganzen Umwelt seiner Zeit an und holte weiteinatmend aus all ihrer Luft das Lebensprinzip seines Daseins. Im übrigen aber gehörte er sich selbst; und es ist gänzlich verfehlt, ihn mit den Destillierapparaten der üblichen Ableitungstheorien als Kompositum einiger vorhergegangener menschlicher Größen erweisen zu wollen. Schon eine einfache Nachrechnung sollte dieses törichte, aber noch immer als wissenschaftlich geltende, ja noch herrschende Verfahren vernichten. Man leite nur ab und ab, von Generation zu Generation rückwärts — bis auf den ersten Menschen und frage sich dann, wie sich aus einem ursprünglich einzigen schöpferischen Prinzip die komposite Divergenz der späteren erklären solle.

Beethoven war er selber, wie Haydn und Mozart sie selber waren: und nachschaffend zu umfangen, nicht aber berechnend einzuzirkeln ist ihre Größe.

Was Beethoven vor allem charakterisiert, ist die Fülle der Gesichte und die absolute Herrschaft über sie. Wir wissen, wie er seinen inneren Reichtum ständig in Skizzenbücher, die er immer bei sich trug, ableiten mußte, um nicht zu ersticken. Und wir sehen ihn in ständiger Souveränität, auf Grund eines erstaunlichen Gedächtnisses, über diesen Reichtum verfügen. Er ist ein Herrscher und Schöpfer zugleich, dessen abschließende Dispositionen und dessen Werkstattsakten vorliegen: und von unvergleichlichem Reize ist es, zu sehen, wie aus den dürren Blättern die Flammen des Genius emporzüngeln und zu den Feuermassen jener vollendeten Werke zusammenlohen, die wir kennen. In dieser Fülle und Herrschaft ist Beethoven wohl nur mit Shakespeare zu vergleichen: wie er ihm deshalb auch gleicht in dem langatmigen Zuge der Phantasie und in der virtuosen, mit tausend Mitteln einer kunstreichen Technik durchgeführten Vorbereitung wichtiger Effekte. „Wie bei Shakespeare, scheint bei ihm die bunteste Fülle von Modulationen zu herrschen ... Tritt man näher hinzu, so bewundert man die Einheit, wie vorher die Mannigfaltigkeit, die Notwendigkeit wie vorher die Kühnheit der Willkür. Lange vor dem wirklichen Eintritt der Modulation in die Tonart der Dominante oder in die verwandte Durtonart zeigt der Komponist diese schon. Er strebt ihr zu, die noch herrschende Tonart zieht ihn immer wieder zurück, jenes Streben wird immer dringender, der Widerstand immer schwächer. Wir haben schon das vollständige Gefühl der neuen Tonart, während wir noch in der Gewalt der alten zu sein scheinen. Dennoch überrascht uns das wirkliche Faktum des Übergangs. Durch das vorhergegangene Zögern erscheint uns die nun doch unvermeidliche Tat als eine freie, kühne, wie die offene Erklärung eines Schrittes, der eigentlich schon getan ist." [1]

Soll die Stellung Beethovens in der Geschichte der musikalischen Formgebung — und das heißt in der Entwicklungsgeschichte der Musik — gekennzeichnet werden, so ge-

[1] Otto Ludwig, selbst bekanntlich auch Musiker, Werke 2, 92.

nügt es nicht, zu sagen, er sei der erste, der dem Ausdrucksbedürfnis subjektiven Gefühlslebens musikalisch voll gerecht geworden sei: und bei dem deshalb eben so die Formenwelt bereits der eigentlichen Romantiker, eines Weber etwa oder Schumann, wie die Richard Wagners, ja wie endlich zum großen Teil sogar schon die der Neueren und Neuesten keimhaft vorgebildet zutage trete. So richtig das ist, so charakterisiert es den Meister doch nicht völlig. Man muß ihm vielmehr noch in die Einzelheiten seines Wirkens folgen, um aus ihnen heraus den Eindruck des Spezifischen seiner künstlerischen Persönlichkeit zu erhalten. Und da tritt nun bei Beethoven etwas auf, das sich in dieser Höhe und Stärke bei keinem der früheren Meister überhaupt vorfindet: die reinste Subjektivität, das, was man Melos genannt hat. Es hängt zunächst mit dem hastenden Quellen einer überreichen Phantasie zusammen. Beethoven ist einer der glänzendsten Improvisatoren gewesen, die die Welt gehört hat. Wenn er im vollen Sinne schöpferisch tätig war, trat daher gleichsam ein Überschwang der Erfindung ein; die Phantasie produzierte auf einmal zu viel und erhielt dadurch etwas Sprunghaftes, Nervöses. Gewiß findet man bei Beethoven tausend ausgereifte Melodien von unerhörter Stimmungstiefe. Aber daneben stehen noch, wie die Auswürflinge eines Vulkans, tausend und abertausend Melodienfragmente. Und sie durchbrechen, schmücken, charakterisieren, unterstreichen, verwirren den einfachen Fluß der melodiösen Grundstimmung: als Ausbiegungen von einigen Takten, als unvermittelte Einschiebungen, als Protuberanzen aus der Begleitung, wenn diese einen melodiösen Fluß annimmt, als ... Fermaten in leeren Takten, die nicht selten unterdrückte Melodien oder Bruchstücke von solchen andeuten: schwere musikalische Gedankenstriche, wie sie sich schon in den frühesten Werken, namentlich den Sonaten, finden.

Indem nun so die melodiöse Verdichtung und zugleich Verflechtung ins unendliche geht, wird sie ihrem Stimmungscharakter nach ganz durch die moralische Persönlichkeit des Meisters bestimmt. Und da ist der Grundzug der der tiefsten,

furchtbarsten Tragik. Daher die jähen Stimmungswechsel, die Zerklüftungen, der spielende und doch springende Rhythmus, der wilde Humor, das herbe Pathos des gefangenen, an sich selbst gefesselten Löwen. Und daher das tiefe Atemholen und der weit, zum Brechen weit gespannte Bogen der Melodie; der Unendliches anzudeuten, Unendliches zu sagen weiß. Wohin waren für diesen Helden die ruhigen Tage Haydns? Wo flossen seine Melodien noch in stets geschlossener Munterkeit, kanonisch gleichsam, ohne Abwechslung auf Kosten elementarer Gemütsbewegung, keimfähig für unterhaltende Kammermusik und den epischen Tändelton primitiver Symphonien? Jetzt waren es Offenbarungen, die aus heißem Herzen emporloderten und aufs unmittelbarste Gefühltes zum Tönen brachten, rücksichtslos wurde der Hörer in ihren Empfindungsgehalt eingebannt: und die melodiösen Keime trugen mit Windeseile hinüber in den schmermütigen Bereich eines unerforschlichen Schicksals.

Wer wird da denken, daß sich ein Meister dieser Art in den schönen Ton eines Haydn, ja auch eines Mozart habe einspinnen können! Hier überwiegt das Gefühl den Ton und der Charakter die Schönheit. Denn dieser Meister deklamiert; mit einer Dynamik ohnegleichen rührt er an jeder Faser des Herzens; und immer groß, immer monumental, auch wo er scherzt im leichten Verzichte schmerzlicher Reflexionen, weiß er nicht bloß zu erfreuen, sondern zu erschüttern, fromm zu machen, zu trösten. Und nie wird er dabei dünn in der Form und klimpernd im Tone. Dick und verwachsen gleichsam, der jung aufsprossende Urwald einer neuen musikalischen Welt, ist seine Musik; und indem er durch unerhörte Begleitungen seine Melodien in bald königlich triumphierenden, bald zu tiefstem Mitleid rührenden Erfolgen einherschreiten läßt, zwingt er Gehör und Auge gleichsam suggestiv heran an das Drama seiner Affekte. So wird die gewöhnliche Akkordbegleitung durch tausend Einfälle unterbrochen und wenn sie melodiös wird, wohl gar als Melodie fortgeführt: nicht einfach und glatt ist der Rahmen, in dem die berückenden Bilder dieser

unverwüstlichen Phantasie erscheinen, sondern schon bestickt und bemalt und durchwirkt mit Elementen, die das Bild charakterisieren und im weiteren Sinne ihm zugehören. Und wenn das Melos der Melodie bittersüß sein sollte oder schicksalsschwer im Gegensatze tragischer und heiterer Empfindungen, dann erscheint wohl gar eine zum Charakter der Melodie antithetische Harmonisierung: ein zitterndes Spannungsgefühl wird erreicht; und wir glauben uns Zerstörungen nahe und Katastrophen.

Bewegt sich der Meister so in allen Welten einer Stimmung, die völlig frei ist und unberührt von gebundener Macht, die an die Sterne tastet und an die Schatten der Unterwelt, so fehlt, bei mancher vlaemischen Derbheit im einzelnen, die aus den Spalten einer mächtigen Persönlichkeit hervordringt als ein ahnenreicher Atavismus, dennoch nicht eine Bindung, ein inneres wie äußeres Maß, bestehen Elemente künstlerischer wie sittlich-religiöser Erzogenheit. Es sind die Elemente, die Beethoven erst zum Klassiker gemacht haben bei aller glücklichen Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Kunst und bei aller Hochflut persönlicher Begabung. Beethoven war selbsterzogen in Frömmigkeit, wenn auch nicht kirchlich: sein schriftlicher Nachlaß ist durchsetzt mit dem edlen Metall kurzer Gebete, Symbolen einer tiefen und unaussprechlichen Hingabe an das Unendliche; und wer vernimmt nicht über und unter den musikalischen Fluten der „Missa solemnis" den Orgelton religiösen Ringens und endlich sieghaft gebliebener Überzeugung? So besaß der Meister schon früh, mindestens als Disposition, ein inneres Maß der Dinge; und wo seine Ansicht gleichsam exzentrisch zu werden scheint zu dem künstlerischen und affektiven Kosmos der Zeit, spricht dennoch eine letzte und leise Stimme aus ihm das fromme Wort: „Was ist der Mensch, daß du seiner gedenkest!" Da kann denn auch eine gewisse äußere Bindung nicht fehlen. Man versuche, Schumann wie Beethoven zu spielen oder Beethoven nach Schumanns Art, und man wird sie empfinden. Nichts schon von der verschwommenen Weichheit der Romantik, kein Verlassen der alten Herbigkeit des 18. Jahrhunderts: und vor allem, entschiedenes Festhalten

an der Hurtigkeit des Rokokos, diesem elementar-stimmungsmäßigen Ausdrucke eines gläubig-optimistischen Herzens. Es ist der stille Zug von Gebundenheit, der nicht einem Takte der Musik Beethovens fehlt, der auch da vernehmlich anklingt, wo der Meister in sentimentalen Stimmungen und volkstümlichem Tone die Romantik weniger vorbildet, als ihre gemütliche Disposition in seiner Weise streift: es ist der elementare Zug, der heute auf den Hörer wie das leise Mithallen militärischer Schritte wirkt und ihm das Wohlgefühl gibt: diese Musik werde niemals straucheln.

Hat nun Beethoven, bei dieser entschiedenen Ausstattung seines Inneren, die ihn erhob und auf ihm lastete als sein Schicksal, eine starke innere Entwicklung erlebt? In gewissem Sinn kann man die Frage verneinen. Schon seine frühesten Werke, die des sogenannten Jugendstils, Klaviersonaten, Violinsonaten, Quartette, rufen vernehmlich ex ungue leonem; und insbesondere die Klaviersonaten zeigen bereits die orchestrale Behandlung des Instrumentes, die musikalische Mitteilung gleichsam wie aus einem Urgrund von Melodienreichtum, die deklamatorische Eigenart, und die schweren Akzente wie die Nervosität des Empfindens. Am deutlichsten aber ergeben vielleicht die nicht allzuzahlreichen Lieder des Meisters das sich ständig gleichbleibende Element seines Grundempfindens. Zwar nicht in positiver Weise. Beethoven war selbst ein viel zu großer Dichter, als daß er sich oft und gern an fremde Stoffe ausgeliefert hätte, die Anschluß an ein außer ihm Quellendes und Blühendes erforderten: es ist der Grund, warum er dem Drama und der Kirchenmusik im ganzen fernblieb, warum seine Hauptwerke auf diesem Gebiete, der „Fidelio", die „Messe", obwohl objektiv gemeint, dennoch durchsetzt erscheinen von persönlichster Empfindung. So konnte ihm auch an der Komposition fremder Lieder wenig liegen; und im allgemeinen nur den größten der von ihm verehrten Dichter hat er musikalisch gehuldigt. Seine Kompositionen aber werden nicht eigentlich dem Dichter gerecht, sie drücken nicht aus, was dieser, sondern was der Musiker empfand, und insofern erlauben sie

kein Urteil über einen sich je nach verschiedener Gelegenheit wandelnden Stil. Um so mehr aber reden sie von der innersten Seele des Komponisten selbst. Und hier zeigt sich, daß sie eine fast unveränderte Sprache führen durch alle Jahrzehnte der schöpferischen Tätigkeit des Meisters hin; manchmal noch ein wenig der Phraseologie des Rokokos verwandt sind sie doch vor allem einfach und darum geeignet, tief auf das Gemüt zu wirken. Ja man kann von den besten von ihnen behaupten, daß ihr Ton nicht bloß die ganze Schaffenszeit des Meisters fast indifferent überspanne, sondern daß sie auch, gleich den schönsten Liedern Goethes, mindestens für die ganze Kultur des Subjektivismus gleichsam zeitlose Schöpfungen seien. Oder wer empfindet nicht heute noch so pathetische Lieder wie in „In questa tomba oscura“. oder so melancholische, wie „Trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe“, oder so geheimnisvoll sehnende wie „Kennst du das Land“ als modern und als von gleichsam jüngster Geburt wie vor hundert Jahren?

Dennoch hat auch dieser ausgesprochene Geist seine Entwicklung gehabt; ja sie war in sich sogar von einem fast unglaublichen Reichtum; und mindestens zwei Perioden seines Wirkens müssen unterschieden werden, da sie durch ein Jahrfünft verhältnismäßiger Unfruchtbarkeit, die Zeit von 1813 bis etwa 1817 oder 1818, unterbrochen sind.

Die erste Periode begann etwa mit der Wende des Jahrhunderts. Sie zeitigte die ersten acht Symphonien und den „Fidelio“, sie blühte ab mit den Goetheliedern und auch wohl der achten Symphonie vom Jahre 1812. Ihr Höhepunkt wurde erreicht in den Jahren 1804 bis 1808: „Eroika“, „Fidelio“, „Appassionata“, C-moll- und F-dur-Symphonie.

Das noch vor dieser ersten Periode liegende Jahrfünft hatte Beethoven vornehmlich der Klaviermusik und damit zunächst der Sonate gewidmet. Und schon hier zeigte sich der Meister. So wie etwa Giotto die alten typischen Gestalten der herkömmlichen Bilder zum Alten und Neuen Testamente mit ihren stereotypen Gesten persönlich belebt und dadurch erst zum Sprechen bringt, so daß du betroffen zurückprallst, siehst

du dieses plötzlich durch einen einzigen Genius in reifer Zeit aus seinen Traumzuständen zum vollen Dasein erweckte Leben, etwa in dem Bilderzyklus von Santa Maria dell'Arena zu Padua, vor dir: so fühlen wir auch Beethoven in der hergebrachten Sonatenform alsbald sich persönlich regen, so wird uns unter seiner Hand jede Floskel, jede Koloratur, jede Blüte der älteren Musik bedeutend, so verliert in seiner Phantasie der musikalische Ausdruck alsbald das Spielende: und das Klavier erscheint nicht mehr als ein einziges Tonwerkzeug, sondern als eine Bühne gleichsam, auf der unsichtbar ein Orchester in tausend Zungen redet. Es ist eine alsbald monumentale Richtung, die sich in der orchestralen Klaviermusik Webers und Schuberts einigermaßen fortgesetzt hat gegenüber der rein klaviermäßigen Behandlung des Instrumentes etwa bei Chopin und Schumann. Aber schon wird aus ihr der Übergang zu der ersten vollen Blütezeit gewonnen; und unter den Werken, die diesen Übergang zeigen, ragt sogar noch eine Klaviersonate hervor, die „Pathétique" (C-moll; Op. 13).

In der ersten Periode selbst spielt dann freilich schon die Kammermusik als Ausgangspunkt etwa dieselbe Rolle, wie vorher das Klavier: ja bereits in den Quartetten noch früherer Zeit war der Übergang vorbereitet. Aber die eigentlichen Repräsentantinnen der neuen großen Zeit im Verlaufe des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts wurden doch die Symphonien; und die erste (C-dur; Op. 21) ist schon im Jahre 1800 zur Aufführung gelangt. Es war der Moment, da Beethoven, bereits unter den harten Erfahrungen zunehmender Schwerhörigkeit, zum Manne heranreifte: sehr spät im Verhältnis zu der Frühreife anderer Meister und namentlich auch der der klassischen Zeit, und nach seiner Gewohnheit nicht ohne die gründlichsten technischen Vorbereitungen hat er sich der höchsten, aus der Kammermusik heranwachsenden instrumentalen Form genähert. Aber nur wenige Jahre, und schon folgte die „Eroika" (1804, Es-dur; Op. 55). Das Neue an ihr war, daß jetzt jede Erinnerung an die bloße Schönheit der alten absoluten Musik und damit auch jede soziale Bindung der

musischen Kunst an irgendwelche speziellen gesellschaftlichen Ansprüche, seien es die des Adels, seien es die des Bürgertums, mit einem abgestreift erschien. Denn diese Symphonie zeigt nicht mehr in der herkömmlichen Weise typische Stimmungen ihrer einzelnen Sätze, deren Gefühlswert in Einzelheiten ja wechseln mochte, im ganzen aber festgelegt war: sondern ihr liegt ein einziger großer poetischer Plan zugrunde. Den Gang des Genius in dieser Welt der Unvollkommenheiten zu schildern, den heroischen Kampf um sein innerstes Dasein und dessen Auswirkung, den Augenblick des scheinbaren Unterliegens, dann aber doch freudigen Aufschwungs und endlichen Sieges in einer idealen Welt in Tönen darzustellen: das war die Aufgabe. Man weiß, wie überwältigend sie Beethoven gelöst hat. Wie setzt das Ganze elementar ein, fast lieblos im Ausdrucke, starr, die musikalischen Eindrücke wie Stahlblöcke geschleudert; wie durchdringen den Trauermarsch schrille Klage, grollende Trauer, und doch fromme Hoffnung auf den Sieg des Großen, kein Ton zuviel und kein Ton um des Tones halber: bis die späteren Sätze durch humoristische und parodistische Elemente hindurchdringen zur seligen Anschauung des Heldenwerkes und jubelnd die Lebensregel des Meisters verkünden: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige." Bekannt ist, daß Beethoven die fertige Schönschrift des Manuskriptes der „Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo" mit der Aufschrift „Buonaparte" versehen hatte; daß er aber, als ihm die Nachricht wurde, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, in Wut geriet und ausrief: „Ist der auch nicht anders als ein gewöhnlicher Mensch!" — an den Tisch ging, das Titelblatt oben anfaßte, bis unten durchriß und zur Erde schleuderte.

Nach der ersten Aufführung der „Eroika" im Januar 1805 erschien unter den Berichten über sie der folgende. Die Symphonie „ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten, schönen Stellen; sehr oft aber scheint sie sich ins Regellose zu verlieren. Des Grellen und Bizarren ist zuviel, wodurch die

Übersicht erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht." Verfasser der Kritik war Karl Maria von Weber: nicht nur über seine Zeit, auch über die Besten des kommenden Geschlechtes schon war Beethoven hinausgewachsen.

Über die „Eroika" haben die folgenden Symphonien dieser Periode bis zur achten einschließlich in mancher Hinsicht nicht hinweggeführt. Charakteristisch ist, daß die Skizzen zu der ausgeglichensten und gedankenreichsten unter ihnen, der in C-moll, bis zum Jahre 1801 zurückreichen. Freilich: die Kunst der musikalischen Durchführung wuchs außerordentlich; auf diesem Gebiete hat der überaus genaue und technisch kaum je mit sich zufriedene Meister niemals gerastet und ununterbrochene Fortschritte gemacht; und in dieser Hinsicht vermittelt wohl die achte Symphonie den Eindruck der größesten Reife.

Charakteristisch ist bei alledem, daß im Verlaufe dieser Kompositionen gewisse Jahre hindurch, etwa um 1805 und 1806, das romantische Element, sonst bei Beethoven nur ein Stimmungstyp neben vielen anderen, etwas stärker durchklingt; so namentlich in der Einleitung der vierten Symphonie, so auch in der um die gleiche Zeit entstandenen großen Klaviersonate in F-moll (Op. 57), der „Appassionata". Es war ein Durchgangsmoment, wie sich deren außer bei Schiller vornehmlich auch bei Goethe eingestellt haben: hat man die C-moll-Symphonie mit dem Faust verglichen, so mag man in diesem Zusammenhange wohl Wilhelm Meisters gedenken. Und wie hier innere Berührungen der größten deutschen Phantasiekünstler der Zeit stattfanden, so brachte der Schluß dieser Periode, das Jahr 1812, auch ihre persönliche Begegnung. Es war eine Zeit, da Beethoven sich ganz dem Genius Goethes mit aller, seinem Charakter noch eben möglichen Aufopferung genähert hatte; im Jahre 1810 war die Musik zum „Egmont" entstanden, danebenher liefen die schönsten Kompositionen Goethischer Lieder („Mignon", „Neue Liebe, neues Leben"). Daß die beiden Großen einander verstehen würden, war freilich ausgeschlossen. Goethe blieb auf musikalischem Gebiet wie auf so manchem anderen ein Mann der Mitte des 18. Jahrhunderts

und also im Grunde Anhänger der absoluten Musik; die äußerlich sonderbare Erscheinung Beethovens hätte ihn wahrhaft nur aus einem innigen Verständnisse seiner Schöpfungen her fesseln können. „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt. Allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht".

Die herrlichste Frucht der symphonischen Zeit im Momente ihrer leisen Anbiegung an fast überwiegend romantische Stimmungen ist der „Fidelio" (1805). „Fidelio" ist vor allem ganz deutsch. Liszt hat einmal bemerkt[1], daß alle großen deutschen Opernkomponisten bis auf Richard Wagner mit Ausnahme Beethovens ihrem eigenen Lande gewissermaßen ferngeblieben seien: Mozart habe wohl in tragischen Momenten den deklamatorischen Akzent merklich seinem Rechte genähert, doch verlangten seine Opern darum doch Sänger, die nach der italienischen Schule gebildet seien; Gluck und Meyerbeer hätten für das Pariser Publikum geschrieben; Weber würde, hätte er länger gelebt, höchstwahrscheinlich für England gewirkt haben. Ist dies Urteil auch übertrieben, so bleibt doch bestehen, daß „Fidelio" in der Tat die erste ganz deutsche Oper ist: und zwar ganz unbewußt, nur aus dem Zusammentreffen des Charakters des Meisters mit dem tiefsten Gange der national-psychischen Strömungen entstanden: leise Romantik und leises Nationalgefühl, so zart und wunderbar in ihren Anfängen um das Jahr 1800, sie spielen hier in verstohlener Seligkeit mit. Es ist einer jener wichtigen Unterschiede von den Opern Mozarts, die sich auch sonst verfolgen lassen und für den „Fidelio" alle entwicklungsgeschichtliche Fortschritte bedeuten. Mozart hatte zuerst Opernfiguren musikalisch scharf umrissen; er war zum Realisten der Operncharakteristik geworden. Beethoven bildete die Personen schon zum Typus um; ihm erscheint das einzelne schon in allgemeiner, idealer Beleuchtung. Damit werden denn

[1] Werke [2], 3, 2, 241.

die wesentlichen Züge der Handlung, jener schönsten aller Verherrlichungen der Frauentreue, schon als im Bereiche der eigenen Stimmungswelt jedes Zuhörers und Zuschauers liegend betrachtet; das Allgemeinmenschliche tritt hervor und ergreift mit ganz anderen Akzenten als die objektivere Instrumentation der Handlung bei Mozart. Und hiermit, bei einer idealisierenden Charakteristik der einzelnen Personen, hält die Kunst Beethovens nicht inne. Weiter vor dringt sie zur Wiedergabe der Gesamtstimmung sowohl der Einzelpersonen wie der ganzen, das Stück umfassenden Umwelt. Wie ist doch die Leidensstimmung, in der wir uns den Gemahl Leonorens vorstellen müssen, ohne ihn lange Zeit hindurch gesehen zu haben, von vornherein vorgebildet und später, da wir ihn sehen, vertieft durch die Klagen, mit denen der Gesang der Gefangenen unser Herz erschüttert! Es ist eine Anwendung der Milieuschilderung von keuschester und zugleich vollkommenster Ursprünglichkeit. Und dieser Zug steht nicht allein; völlig durchwebt ist die Oper mit verwandten Motiven.

So konnte auch ihr musikalischer Stil nicht der alte bleiben. Schon begann sich die orchestrale Begleitung des Gesanges zu symphonischer Kraft und zyklischem Zusammenhange auszuweiten, und wurden auch die alten Gesangsformen der italienischen Oper noch nicht völlig gesprengt, so erlitten sie doch eine Einordnung in die Gesamtheit des musikalischen Gefüges, die den Singstimmen nach der Auffassung der Zeit nicht selten Gewalt tat.

Unter diesen Umständen ist leicht zu begreifen, daß die Oper trotz der elementaren Gewalt, mit der sie die Herzen erfaßt, bei ihrer ersten Aufführung im Jahre 1805 durchfiel. Im Jahre 1814 war dann, nach einem etwas günstigeren Schicksale im Jahre 1806, ihre Wiederaufnahme zwar von Erfolg begleitet; aber in ihrer vollen Bedeutung erkannt und anerkannt wurde sie doch erst 1822, als die Rolle der Leonore in der Schröder-Devrient einer Dolmetscherin von außerordentlicher Begabung zufiel.

Es waren die Zeiten, da der alternde Meister am Aus-

gange seiner zweiten fruchtbaren Periode stand. Schindler, der hingebende Freund der späteren Jahre Beethovens, erzählt uns eben von jener Neuinszenierung des „Fidelio" im Jahre 1822 eine Episode, die einen erschütternden Einblick in das Seelenleben des Meisters in dieser Zeit gewährt. Beethoven wollte die Oper selbst dirigieren und leitete daher die letzte Probe. Aber schon nach den ersten Szenen ergab sich, daß es unmöglich war: Beethoven hörte nichts mehr. Doch niemand wagte, ihm das Furchtbare zu sagen. Da endlich fragte er selbst; und Schindler schrieb ihm wenige Worte auf. Er eilte aus dem Theater, warf sich zu Hause aufs Sofa, stumm, und bedeckte sein Gesicht mit beiden Händen. Schindler schließt seinen Bericht mit dem Satze: „Von der Einwirkung dieses Schlages hat er sich nie mehr ganz erholt."

Der taube Meister dieser Jahre und der vorhergehenden Zeit, der Periode von etwa 1818 bis 1824, war es, der der Welt die Neunte Symphonie und die „Missa solemnis" geschenkt hat.

Man hat wohl gesagt, daß die musikalischen Perioden Beethovens mit durch sein Gehörleiden bestimmt gewesen seien. Es ist möglich. Sicher erscheint, daß die unfruchtbare Periode (etwa 1813 bis etwa 1819) die Zeit ist, in der die Schwerhörigkeit in Taubheit überging; die ältesten erhaltenen Konversationshefte stammen etwa aus dem Jahre 1816. Doch sicher ist es oberflächlich, die Perioden der inneren seelischen Entwicklung Beethovens nach der Zunahme allein des Gehörleidens abzustufen. Beethoven war eine tief pathologische Natur; und erst eine Biographie, die den pathologischen Prozeß klarlegt, wird es vielleicht einmal ermöglichen, die Änderungen des musikalischen Stiles in unmittelbare Beziehung zu tieferen biopsychologischen Motiven zu setzen.

Fest steht, daß in der letzten Periode des Meisters ein neuer Stil auftritt, der sich am einfachsten an den Klavierwerken dieser Zeit, schon der Hammerklaviersonate von 1818, namentlich aber den letzten Klaviersonaten (1820 bis 1822), in manchen Richtungen eingehend auch an den Quartetten (1822) verfolgen läßt. Was

hier äußerlich zunächst auffällt, ist die ungeheuere Verwachsenheit des Melodiösen; tausend Melodien und Teile solcher sind durcheinandergewoben: es ist, als sprächen nicht Stimmen, sondern Gesellschaften von Stimmen und Chören. Dabei ist der sinnliche Körper der Musik auf das geringste Maß beschränkt, und die früher noch nicht seltenen Blüten mehr reiner Tonschönheit sind abgestreift und verweht; kaum daß man noch ihre Spur findet. Da ist alles der Ausdruck eines tiefen Grübelns und tragischen Träumens, der bloße Ernst von einstmals mit seinen noch immer wunderbar frischen Spiegelungen in Humor und Groteske ist von ihnen abgelöst; ganz fast ist die vlaemisch-rheinische Heiterkeit geschwunden, und an der Stelle des einst pathetischen Erzählers waltet und kündet der Philosoph. Und was er ausspricht, ist feierlich, mystisch, religiös, fast kirchlich im Sinne der Kultusformen einer erst zukünftigen, neuen Gemeinde der Heiligen; wer wird nicht Töne des Parsifals hier vorgeahnt, ja, angeschlagen finden!

Natürlich, daß damit eine neue musikalische Formgebung, ein Rütteln schon an den Lehren der herkömmlichen Harmonie verbunden war. Schildern wir zugleich den Eindruck der letzten großen Orchesterwerke, so sehen wir, wie sich unter genialer Abwandlung der Formen einer archaisch gewordenen Musik eine neue kontrapunktische Schreibweise durchbildet, wie die Anfänge der modernen Fuge und fugenartige Sätze auftauchen, die nicht mehr nach der strengen Schulformel der Quintenfuge durchgeführt sind, wie endlich die Modulation das Gängelband des regelmäßigen Wechsels zwischen Tonika und Dominante abwirft. Dabei weiten sich die Satzformen: immer neue Glieder und Zwischenglieder sprießen hervor; immer tiefer wird das Atmen der Musik unter der Belastung durch einen unendlichen Gefühlsgehalt. Und alledem wird nun der herkömmliche Zirkel der Harmonie nicht mehr gerecht; ein wahres Wühlen in den Tonelementen beginnt, und Dissonanz auf Dissonanz entwindet sich dem Streben nach Charakteristik des Unendlichen.

Es ist das letzte Herrschaftsringen eines Meisters sonder-

gleichen; und insofern schließt der neue Stil ein Heldenleben. Aber es ist doch zugleich auch Vorahnung eines künftig Werdenden. Wer diesen Stil mit dem neuester Musik, der ausgespochenen Musik der zweiten Periode des Subjektivismus vergleicht, der findet tausend Ähnlichkeiten und tausend Anlässe wenigstens zur Erinnerung: ihm erscheint dieser letzte Stil Beethovens wie ein Vorläufer dessen, was in der Gegenwart werden will, nur von der dünnen und schlanken Keuschheit des eben erst Keimenden, vielleicht auch ein wenig von der Leere des Alters. Um einen Vergleich zu wagen: wie sich Runges symbolische Blätter, der Morgen etwa oder der Abend, in ihrer schwankend-zerbrechlichen Ornamentik, in der schüchternen Verwendung von Gänseblümchenmotiven und Motiven der blauen Blume und in ihrer bescheidenen Farbigkeit von der Ornamentik des Impressionismus mit seinen Lilienstengeln und Orchideen und der dichten Glut seiner Farbengebung unterscheiden: so stellt sich die letzte Musik Beethovens, wenigstens was die Klavier- und Kammermusik betrifft, zur Musik der jüngsten Zeiten.

Die größten Werke dieser Spätzeit waren die „Missa solemnis“ (1818—1822) und die Neunte Symphonie (1817 bis 1824).

Zu der Zeit, da sich Beethoven mit der großen D-dur-Messe beschäftigte, schrieb er in sein Tagebuch das kurze Gebet: „O höre stets, Unaussprechlicher, höre mich, deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen!“ Und Schindler versichert, Beethoven „sei vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdenentrücktheit“ gewesen. Denn Beethoven war es ernst mit seinen religiösen Gefühlen, doppelt ernst, wenn er sie in die Formen eines für ihn archaischen Glaubensbekenntnisses zu gießen hatte. Er hatte sich aus Champollions „Gemälde von Ägypten“ zwei Aufschriften vom Tempel der Göttin Neith abgeschrieben und eingerahmt auf seinen Schreibtisch aufgestellt: „Ich bin, was da ist. Ich bin alles, was war und was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.“ Und: „Er ist

einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Durchgedrungen war er zu jenem enthusiastischen Pantheismus, wie er doch deistische Elemente nicht ausschloß, der als das gemeinsame Glaubensbekenntnis der Großen der frühen Zeiten des Subjektivismus bezeichnet werden kann.

Aus diesem Glauben, aus dieser frommen Haltung heraus hat Beethoven, demütig auch vor den Offenbarungen des Christentums, seine Messe gedichtet. Und welcher wenn auch subjektiven Versenkung in die Geheimnisse selbst dieser Welt erwies er sich fähig! Welche Stufenleiter von Empfindungen von dem bittenden Kyrie Eleison des Anfangs zu dem jubelnden Gloria, von dem festen und doch in seiner Gewißheit alle Zweifel überwundener Kämpfe offenbarenden Credo zu dem sanft erregten Benedictus, qui venit in nomine domini, mit dem das Überirdische sinnlich Einzug hält in gefühlvolle Herzen! Und wie sie zum Herzen geht, so ist diese Musik mit Herzblut geschrieben: wo sonst erscheint das Credo gleich majestätisch in seinen kosmologischen Grundlagen, gleich innig in seinen geschichtlichen Heilstatsachen, gleich jubelnd in seinen künftigen Hoffnungen gedolmetscht?

Dennoch: was den Meister letzten Endes und höchsten Zieles bewegte, was sein persönliches Glaubensbekenntnis war und seine künftige Gewißheit, das hat er erst in der Neunten Symphonie als unvergänglichstem Denkmal seiner Persönlichkeit hinterlassen. Und es hat sich, eine Prophezeiung des Genius, als die spes erwiesen venturi saeculi.

Beethoven war, bei aller Tragik seines Lebens, wie jeder große Künstler, im Grunde Optimist. Denn er schuf; und Schaffen heißt Seligkeit. Und so suchte er das Glück nicht erst jenseits der dunkelnden Horizonte dieser Erde: auf ihr selbst schon wollte er es genießen und genoß es in der stillsten aller Einsamkeiten, dem Alleinsein des Schöpfers. Das ist ihm die große Freude, die Freude, an die er glaubte als eine dereinst allen erschließbare diesseitige Seligkeit, von der er meinte, daß sie in den schönen Tagen Griechenlands schon

einmal herabgestiegen sei auf diese schmerzensreiche Erde. Und in diesem Sinne wurde ihm der Kultus der Freude das Symbol einer künftigen, als möglich gedachten, weil schon einmal erlebten Regeneration der Menschheit: und früh schon suchte er, dem dunklem Drange seines Wesens folgend, diesen Zusammenhang; schon 1793 wollte er Schillers Freudenlied komponieren, und im Beginne des neuen Jahrhunderts, in dem Heiligenstädter Testament, einem der tragischsten Denkmäler unserer Geschichte, bittet er Gott verzweiflungsvoll um „einen reinen Tag der Freude". Was aber sein Herz durch Jahrzehnte bewegte, hat er in vollstem Herzensergusse tönend erst erlebt und tönend offenbart in der Neunten Symphonie. Denn die Erlösung zur Freude ist der bewegende Grundgedanke dieses Kathedralbaues unter den symphonischen Werken der letzten Jahrhunderte: zur Freude nicht im Dienste der Sinnlichkeit, nicht im lustvollen Ausruhen griechischer Religion in Gott, sondern zur Freude schöpferischen Wirkens. In ihr wird die Welt dereinst siegen, in ihr der Mensch erhöht werden über den Jammer der Vergangenheit, in ihr sich die Menschheit verbrüdern zu einer einzigen Humanität und einem Gedanken Gottes. —

Bei aller Tragik seines Lebens darf Beethoven doch wahrlich glücklich gepriesen werden. Denn er hat sich vollenden dürfen. Mochte er auch noch eine zehnte Symphonie und andere Dinge planen: in der Neunten hat er als in einem klaren Testamente der Nachwelt vermacht, was er ihr sein konnte. Und wer sieht nicht, daß er mit seiner Philosophie der Freude, wie schon Schiller und Goethe in anderer Art, die Brücke schlägt von der ersten Periode des Subjektivismus zur zweiten: zu Richard Wagner und seiner Regenerationslehre, zu den Ahnungen schon Ludwigs und Hebbels und zu der halsstarrigen Gewißheitslehre vom Übermenschen Nietzsches? Jenes Sehnen nach einer neuen Sittlichkeit und nach einem neuen Glauben war in ihm, wie es die volle Entfaltung des Subjektivismus einmal zu befriedigen bestimmt ist: einer der Frühesten war er, der da die Augen aufhob zu den neuen Bergen, von denen die Hilfe kommen soll; und so werden seine Melodien die

Menschheit auf ihrem Pilgrimszuge zu diesen Bergen begleiten, bis sie dem Triumphliede weichen werden, daß der Gipfel erreicht sei. — —

Sehen wir aber jetzt von dem mit Beethoven erreichten Standpunkte rückwärts auf die Entfaltung der Phantasietätigkeit und des Denkens unseres Volkes von der Mitte bis über das Ende des 18. Jahrhunderts: welch unglaublich reicher Verlauf tritt da uns entgegen! Welches Drängen von tausend Gestalten, welcher Zug von Genies und Talenten, welches Hasten nach vorwärts und welche Erträge! Aber es kann hier nicht die Aufgabe sein, diese Erträge in reich gebundenen Garben noch einmal zusammenfassend in weiter Scheuer zu sammeln; und noch weniger ist es möglich, den Zug der gesamten Entwicklung noch einmal auch nur in seinen Hauptphasen an uns wie eine Prozession von unerhörter Pracht vorüber zu führen. Ja selbst der höchsten Gipfelpunkte der Entwicklung, der Taten Herders und Kants, Goethes und Schillers, Mozarts und Beethovens kann hier nur im monumentalsten Sinne, durch bloße Namenskündung, gedacht werden; denn der Verlauf unserer Erzählung bedarf einer Zusammenfassung der Kultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an anderer Stelle, da, wo von dem weiteren Ausbau unseres geistigen Lebens die Rede sein wird, und eilt zunächst ganz anderen Zielen, der Schilderung der äußeren, öffentlichen, politischen Entwicklung des frühen Subjektivismus zu.

I. Sachregister.

A.

Abenteurerromane 283.
Absolutismus 12 f. 123. 130. 193. 286. — in England 101.
Achatindustrie 156.
Adel, im Beamtentume 222 f. — beim Ausgange des individualistischen Zeitalters 14. — sein Anteil an der Bildung 224 ff.
Adelsgenossenschaften 75.
Adreßbücher 208.
Adriatisches Meer, Handel 145. 151.
Akademie der Wissenschaften siehe Gesellschaft der Wissenschaften.
Alamodetum 126.
Alkoholgenuß 199.
Amerika, Entdeckung 100. — Handel 178.
Amsterdam, Bevölkerung 182. — Handel 134. 137. 148. — Industrie 117. — bildende Kunst 608. — Theater 18.
Anakreontiker 234. 242. 410. 439. 449. 457. 460.
Anhalt, Hofleben 227.
Ansbach, Handel 127.
Anthropologie 318.
Antike 54. 64. 82. 283 483. 494 bis 500. 514. 520. 530. 575. 592. 607. 613. 615 f. 620 f. 631 ff. 638 f.
Antwerpen 109. — Börse 106. 133. — Handel und Industrie 101 f. 106 f. 109. 117. 134. 141. 147. — Malerei 252. 608.
Apolda, Industrie 178.
Arbeitseinstellungen 168.
Archäologie 494.
Architektur im Zeitalter des Individualismus 14 bis 17. — des Subjektivismus 36 53. 568 bis 572. 586. 627 bis 635.
Armenpflege 191.
Assoziationspsychologie 307.
Asthetik im Zeitalter des Subjektivismus 52. 311. 314 bis 318. 380.
Astrologie 10. 303.
Astronomie 10.
Athenäum, Zeitschrift 210 Anm. 292. 293 Anm. 356 Anm. 406 Anm. 499 Anm.
Aufklärung 10. 20. 81. 203. 245. 272. 286. 307. 438. 651. 659. 679.
Augsburg 128. 131. — Handel und Gewerbe 98. 107. 110. 116 f. 127. 140. 147. 168. 212. — Verfassung 131.

B.

Baden (Großherzogtum), Hofleben 227. — Tabakbau 199 Anm. — Abschaffung der Folter 285.
Bader 122.
Balladen 454. 458. 545.
Bandweberei 118. 165.
Bänkelsänger 410. 454. 545. 646.
Banken 109.
Barchentweberei 117.
Barden 425.
Barock 14 ff. 570 ff. 577. 600. 610. 627. 631. 633. 636 f.
Barrieretraktat von 1715 149.
Basel, Aufblühen im 17. u. 18. Jahrhundert 138 f. 141. 416. — Baukunst 190. — Buchhandel 212. — Dichtung 141. — Handel und Industrie 117 f. 132. 139 f. 148. 159. 164. — Patrizierfamilien 138. — Schulwesen 141. — Verwaltung 140.

Bauerbach bei Meiningen 522. 526. 559.
Bauernstand 7. 219.
Baukunst siehe Architektur.
Baumeister 167.
Baumwollweberei 115. 151. 158.
Bautzen 146.
Bayern, Beamtentum 222. — Bürgertum 99. — Handel und Industrie 99. 140. 165. — Protestantismus 211. — Städte 99. — Stände 99. — Zünfte 170.
Bayreuth, Handel 127. 165.
Beamtentum 221 ff.
Becken (musikalisch) 667.
Bergwerke 147. 174.
Berlin 133. 146. 293. — Bevölkerung 153. 182. — geistiges Leben 227. 490. 554. — gesellschaftliche Verhältnisse 214. — Handel 149. 152. 166. 212. — Kunst 594 ff. 629. 633 f. 649. — Schulwesen 300. Universität 494. — Zeitungen 208.
Berliner Monatsschrift 214.
Bern, Aufblühen im 18. Jahrhundert 416. — Handel 132. 141. — Zünfte 122.
Bibliothèque des Dames 291.
Biedermann, Der, Zeitschrift 209.
Bierstuben 289.
Bildende Künste im Zeitalter des Individualismus 13 f. — des Subjektivismus 51. 53. 190. 215. 306. 409. 568 bis 640.
Bildnismalerei 189. 598 bis 605. 610.
Bildungsgenossenschaften 75.
Bingen 96.
Blechbläser 667.
Blechschmiede 119.
Blutrache 22.
Bodensee, Handel 149.
Böhmen, Handel 104. 133. 145. 152. — Zünfte 170.
Bologna, Kunst 620.
Bordeaux, Handel 137.
Börsen 106.
Böttcher 116.
Brandenburg siehe Preußen.
Bratschen 666.
Braunschweig (Herzogtum), Handel 108. — Hofleben 227
Braunschweig (Stadt, Buchhandel 212. — sonstiger Handel 103. 144. 151.
Breisach, Gewerbe 118.
Breisgau, Tabakbau 199 Anm.
Bremen 128. 136. 138. 141. — Börse 133. — Dichtung 141. — Handel 103. 126. 131 ff. 137. 150 f. 159. — Verfassung 131. — Zölle 96.
Brennerpaß 145.
Breslau, geistiges Leben 190. — Handel 142. 144 f. 149. 152. 155.
Brokatstoffweberei 163. 165.
Brügge, Industrie 117. — Liebfrauenkirche 190.
Buchdruck, Erfindung 588.
Buchdrucker 116.
Buchführer 548.
Buchführung, doppelte 111.
Buchgewerbe 127.
Buchhandel 116. 208 f. 212. 293.
Buchhorn siehe Friedrichshafen.
Bückeburg 227. 276. 324.
Budapest, Handel 133.
Bürgerstand, wirtschaftliche Entwickelung in den letzten Jahrhunderten 14. 93 bis 179. 589. 592. — bürgerliche Offiziere 223. — Musik 680 f.
Burgfrieden, Der, siehe Eschke, Ernst Adolf.
Burgund 101.

C.

Cabinet des princes de l'Europe 224.
Calw in Württemberg, Industrie 157 f.
Cello 666.
Cembalo 642. 657. 667. 681.
Châlons 162.
Charlotttenborg, Schloß in Dänemark 606.
Chartres 162.
Chemie 10.
Chemnitz 494. — Baumwollweberei 151. — Industrie 145 f. 151.
Christentum im individualistischen Zeitalter 47 bis 51. — im subjektivistischen 271. 275 f. — Einfluß der Alten 277.
Collegia musica 681 f.
Cyclopaedia Paracelsica Christiana 299.

D.

Daguerreotypie 601.
Dänemark 255. — Handel 103. 136. — Kunst 606. 638.
Danzig 141. — Bevölkerung 182. — Handel 103. 132. 149. — Kunst 595 ff.
Darmstadt (siehe auch Hessen, Großherzogtum), Buchhandel 212. — Kunst 599.
Demokratismus im Zeitalter des Subjektivismus 57 f.
Dessau 227. – Philanthropinum 296.
„Deutsche Chronik" von Chr. F. D. Schubart 208.
Deutsches Museum 233.
Dichterschulen, schlesische 146. 292. 482.
Dichtung als Teilgebiet universalgeschichtlicher Entwickelung 77. — im Zeitalter des Individualismus 16 bis 19. — im Zeitalter des Subjektivismus 51 ff. 204. 235. 265 bis 269. 406 f. 409 bis 567.
Doelenstücke 600.
Donau, Schiffahrt 142. 145.
Drahtziehereien 117.
Drama, Anfänge 17. — des Subjektivismus 410. 448. 463. 515 ff. bis 548. 553 bis 567.
Dramma per musica 641.
Dresden, Bevölkerung 182. — Handel 144 f. 150. 152. — Kunst 514. 594 f. 603. 607. 613. 619. 629. — Zeit Schillers 529. — Zölle 96.
Düsseldorf 156.

E.

Eastland Company 102.
Edelmetallproduktion 109.
Edinburgh Review 434.
Eger, Handel 145.
Ehe, ihre Bewertung im 18. Jahrhundert 291 ff.
Eisenach 502. — Handel 143. 146.
Eisenindustrie 114 f.
Elbe, Schiffahrt 144. 152. — Zölle 93.
Elementarschulen 293 f.
Elfenbeinschnitzerei 127.
Elsaß, Tabakbau 199 Anm.
Empfindsamkeitszeitalter 81. 87. 89. 214. 232. 240. 244 bis 248. 250. 259 269. 279. 284. 289. 294. 297. 308. 311. 317 f. 333. 374. 402. 419. 421. 423. 435. 437. 439 f. 442 bis 445. 448. 454. 482 bis 485. 490 f. 499. 506 f. 516. 531. 592. 600. 613. 647. 650. 652. 665.
Empirestil 434. 586.
England, geistiges Leben 205. 251 253. 309. 335. 364. 398. 417. 433 ff. 548. — Zeitalter des Individualismus 9. — Kunst 434. 595. 610. 628. — Handel und Industrie 59. 94. 98. 100 ff. 105 bis 108. 123. 134. 137. 147 f. 155. 161. 178 f. 181. 184. — Volkswirtschaft 86.
Epos 547 f.
Erfurt 50. — Handel 143. 146. 150. 152.
Erlangen, Handel 127. 178. — Universität 357.
Erzgebirge, Handel 143.
Erziehung 26 ff. — im 18. Jahrhundert 82. 289 f. 296 bis 302.
Ethik im Zeitalter des Individualismus 11 f. — des Subjektivismus 47. 49. 272.
Ethnologie 309.
Ettersberg und Ettersburg bei Weimar 462. 559.
Eulenspiegel 204.
Europäische Fama 224.
Eutin 212. 227.

F.

Fabriken 113 f. 140. 181. 185.
Fagotte 643. 667.
Fahrende Leute 410.
Familie in der deutschen Urzeit 68. 74. — am Ende des 18. Jahrhunderts 286 bis 294.
Färberei 118. 122. 157. 165.
Fichtelgebirge, Handel 142. 145.
Fischerstechen 218.
Flandern, geistiges Leben 252. — gesellschaftliche Verhältnisse 187. — Handel 144. 147. — Tuchmacherei 123.
Fliegende Blätter von deutscher Art und Kunst 447. 489.

Florenz, Handel 103 f. 107.
Flöten 643. 667.
Folter 23. 285.
Fortepiano 668.
Franken, Industrie 159. 178.
Frankfurt a. Main, Aufblühen im 17. und 18. Jahrhundert 138. 141. 215 f. 514. 547. — Börse 147. — Buchhandel 212. — sonstiger Handel 140. 143 f. 147 f. 152. 159. 215 f. Kunst 595. — sonstiges geistiges Leben 255. — Zeit Goethes 510. 526. — Messen 147 f. — Polytechnische Gesellschaft 216. — Städelsches Institut 216. — Verfassung 129. 131.
Frankfurt a. d. Oder, Handel 152.
Frankreich, Finanzwesen 86. 110. — Zeitalter des Individualismus 9. — geistiges Leben 251. 309. 312. 330. 373. 415. 434 f. 548. — Kunst 16. 434. 594 f. 628. 636. 641. 671. — Musik 645. 647. 657. 671. 678. — Kirche 25. 164. — Handel und Industrie 59. 94. 100. 106. 108 f. 117. 126. 132. 137 f. 140. 143. 147. 161 bis 164. 179. 181.
Frauenarbeit 115. 118.
Frauenemanzipation 291 f.
Freiberg (Sachsen), Handel 145.
Freiburg im Breisgau, Gewerbe 118.
Freiburg an der Unstrut 502.
Freihandel 59.
Freiheitskriege, Einfluß auf die Bildung 216. — auf das Nationalgefühl 59.
Freimaurer 218. 659.
Fremdwörter 141.
Freundschaftskultus 261 f. 281 f. 601.
Friede, Stettiner (1570) 103.
Friede, Westfälischer 415. — handelspolitische Folgen 149. — Bremen kommt an Schweden 136. — Bestimmungen über Zölle 95.
Friedensburg (Dorf, Reg.-Bezirk Stettin) 419.
Friedrichshafen (früher Buchhorn) 131.
Friesen 645.
Frühromantik 84.
Fugen 670. 700.
Fürsten, Verhältnis zu den Städten 95. 99. — beim Ausgange des individualistischen Zeitalters 14. — Verhältnis zum Großkapital 104 f. 107. 147. — zu den Bildungsfortschritten des 18. Jahrhunderts 226 f.

G.

Galanteriewaren 137.
Gartenbaukunst 630.
Gazeweberei 117.
Geburtsrecht 75 f.
Gegenreformation, Wirkung auf die Malerei 16.
Geheime Gesellschaften 218 f.
Geigen 644. 666.
Geisteswissenschaften im Zeitalter des Individualismus 11. — des Subjektivismus 43 f. 84.
Geldhandel, Geldverkehr 104 bis 111. 133. 147.
Gemäldegalerien 190.
Genossenschaften, mittelalterliche 75.
Gent 580. 588.
Genua, Fabriken 113. — Handel 103 f. 107. 109.
Genußmittel im 18. Jahrhundert 199.
Gesang 642 ff.
Geschichtswissenschaft im Zeitalter des Individualismus 11.
Geschlecht in der deutschen Urzeit 68. 74.
Geschlechtertänze 289.
Gesellenverbände 121. 124 f. 168 f.
Gesellschaft der Wissenschaften, preußische 341.
Gesellschaftshäuser 289.
Gesellschaftsromane 247.
Gewandschneider 115.
Gewerbe 112 bis 179.
Gewürzhandel 149.
Gilden 75.
Goldfädenfabrikation 117.
Goldhandel 163.
Goldschmiedekunst 116. 156. 165.
Görlitz 144. 146.
Goseck bei Weißenfels 502.
Gotha (siehe auch Sachsen-Coburg und Gotha) 629 f. 649. — Buchhandel 212.

Gotik 14. 671.
Göttingen, Buchhandel 212. — geistiges Leben 235. 490. 494. — Universität 225. 416.
Graubünden im dreißigjährigen Kriege 139.
Graz, Handel 140.
Großglockner 256.
Großindustrie 140.
Großlichterfelde 636.
„Gründeutschland" 444.
Guinea Company 102.
Gymnasien 300.

H.

Haarlem, Industrie 117.
Hafner 122.
Hainbund 55. 234 f. 432. 439.
Halle (Saale) 257. 502. 671. — Handel 142 f. 150 f. — Tabakbau 199 Anm. — Universität 494.
Hamburg 128. 141. — Admiralität 135. — Bevölkerung 136. 182. — bildende Kunst 190. 595. 606 ff. 638. — Börse 133. 135. — Buchhandel 212. — Dichtung 141. — geistiges Leben 255. 435. — Girobank 134. — Handel 96 ff. 102 f. 131 bis 137. 141. 144 f. 149 bis 152. 159. 163. 165. 178. — Handlungsakademie 185. — Kaufmannsrat 135. — Kommerzdeputation 135. — Merchant Adventurers 98. 102. 123. 134. — Musik 190. 672. — Patriotische Gesellschaft 138. — Seeversicherungsgesellschaften 137. — Theater 17 f. 190. — Verfassung 129. 131. 137. — Zölle 96.
Hammerklaviere 668.
Hammerwerke 117.
Hanau, Handel 165. — Tabakbau 199 Anm.
Handel der letzten Jahrhunderte 94 bis 179. 197 f. 216.
Handelsgesellschaften, englische 102.
Handelsstraßen 141 bis 153. 181.
Handschuhfabrikation 118. 165.
Handwerk 112 bis 179. 181. 194 f.
Hannover, Königreich, Handel 168. — Zölle 96.
Hannover (Stadt), Künste 630.
Hanse 98. 100 bis 103.
Hansestädte, Verfassung 131.
Härter (Klingenschmiede) 115.
Harz 143.
Hausierer 122. 154.
Hausindustrie 113 f. 154. 156 bis 159. 168.
Havel, Handel 152.
Heidelberg, Bevölkerung 193. — Buchhandel 212.
Heiligendamm, Seebad 257.
Heimarbeit 154 f. 176 f.
Helgoland 132.
Herrnhut 9. 273.
Hessen (Großherzogtum), Handel 146. 165. 168. — Hofleben 227.
Hessen-Kassel, Handel 146. 165. 168.
Hildebrandlied 456.
Hirschberg in Schlesien, Handel 156.
Hochschulen 298.
Hof (Stadt) 145. 150.
Hohen-Asperg bei Stuttgart 449 f.
Holland siehe Niederlande.
Holstein, Adel 134. 225 f. — Buchhandel 212.
Holzbaukunst 569 f.
Holzbläser 667.
Holzschnitt 588.
Holzschnitzerei 127. 159.
Hörner (musikalisch) 643. 667.
Hörseltal bei Eisenach 143.
Hosenstricker 115. 122.
Hugenotten 127. 138.
Humanismus 7. 228. 300.
Hutmacherei 115. 163. 165.
Hüttenwerke 147.

J. (Vokal.)

Idartal, Industrie 156.
Illustratorenschulen 589.
Indigohandel 137.
Individualismus 3 bis 24. 61 bis 81. 201. 250. 270. 273. 279. 295. 471. 641. 679.
Industrie der letzten Jahrhunderte 111 bis 180. 216.
Innungen 155. 158.
Instrumentalmusik siehe Musik.
Instrumente, musikalische, siehe Musik.
Intellektualismus des 16. bis 18. Jahrhunderts 272.

Intelligenzblätter 208.
Italien, Baukunst 16. — Handel und Industrie 103 ff. 108 f. 117. 127. 132. 138. 147. 162 f. 180. — geistiges Leben 255. — Malerei 594. — Musik 641. 647. 652. 655 ff. 662. 682.

J. (Konsonant.)

Jagd 188.
Jauer, Handel 155.
Jena (siehe auch Schiller, Friedr. von) 293. — Universität 357. 400. 422. 505 f. 532.
Journal von und für Deutschland 208.
Journalisten 208.
Jugend, Zeitschrift 583.

K.

Kabarette 454.
Kabinett, Eröffnetes, des gelehrten Frauenzimmers 291.
Kaffeehandel 137. 199.
Kaffeehäuser 242. 289. 293.
Kaltschmiede 122.
Kannengießer 116.
Kap der guten Hoffnung 450.
Kapitalismus 167. 218.
Karikatur 434.
Karlsruhe 227. — Bauten 630.
Karreten 188.
Kassel, Handel 165. — Künste 630.
Katholizismus im Zeitalter des Individualismus 9. 16. — des Subjektivismus 36. 211.
Kesselschmiede 122.
Kirchenbußen 285.
Kirchenlied 9. 19. 410.
Klarinetten 667.
Klassizismus 82 f. 88 f. 247 f. 269. 374. 378. 381 383. 396. 401. 406. 439. 442. 488. 501 bis 567. 630. 665. — der Malerei 612 f. 615. 617 ff.
Klavier 215. 643. 667 bis 671. 681. 693 f.
Klavizymbel 667.
Kleidung 28.
Klingenschmiede 115.
Kneiplied 19.
Knopfmacherei 118.
Koalitionen 168.
Koblenz 96.
Kolmar (Elsaß) 138.
Köln 127. — Börse 147. — Handel 103. 127. 130. 144. 147. — Industrie 117. — Kunst 599. — Patrizier 129.
Kolonialwarenhandel 137.
Königsberg i. Pr. 141. 323. 357. — Handel 132. — Kants Zeit 490.
Konstantinopel 149.
Kontrapunkt 19. 645.
Konzerte 215. 289. 294. 643. 666. 681 f.
Kopenhagen 595. 605 f. 621. 638.
Korduanschuster 113.
Kösen 503.
Kosmopolitismus siehe Weltbürgertum.
Krakau, Handel 145.
Krankenkassen 168.
Kreditwesen 199.
Krieg, Dreißigjähriger 6 f. 111. — Wirkung auf die Bevölkerungszahl 182. — auf die Sitten 292. — auf Handel und Industrie 135. 147 f. 151. 154. 174. 180 ff.
Krieg, Siebenjähriger 223. 231. — Einfluß auf Handel und Gewerbe 153. 170.
Kriminalistik 88.
Krossen 125.
Kuchengärten 215.
Kulturgeschichte 44.
Kunst, als Teilgebiet universalgeschichtlicher Entwickelung 77. — im Zeitalter des Individualismus 13. — des Subjektivismus 25. 36. 87. 314 ff. 394 bis 398. — Bildende, siehe unter Bildende Künste.
Kunstakademien 215 f.
Kunstgeschichte 494.
Kunstgewerbe in den letzten Jahrhunderten 14. 36. 112. 127. 216.
Kupferschmiede 122.
Kupferstich 589. 600.
Kuriositätenkabinette 190.
Kurzwarenindustrie 127.

L.

Landeshut in Schlesien 156.
Lautenmusik 671. 680.

Lausitz, Handel 152.
Landstädte, Handel 96 f.
Landschaftsmalerei 605 bis 627.
Landkartendruckerei 127.
Lederindustrie 165.
Leihbibliotheken 85. 206 f.
Leinwandmanufaktur und -handel 115. 117. 127. 133. 152. 155 bis 158. 161. 178.
Leipzig, Bevölkerung 194. — Börse 151. — Buchhandel 148. 151. 202. 212. — sonstiger Handel 142. 144 ff. 148 bis 153. 159. — Leihbibliotheken 207. — Messen 150. 159. — gesellschaftliche Verhältnisse 186 f. 189. 191. 217 f. 224. 680. — Musik 215. 648. 659. 680. — andere Künste 190. 595. 619. 626. 629 f. — Theater 243. 246. 270. 554 — Universität 217. 422. 506. 602. — sonstiges geistiges Leben 190. 204. 207. 235. 240. 490. 514 — Goethe in Leipzig 510. — Schiller in Leipzig 529. 554. — Völkerschlacht 143.
Levantehandel 149.
Lex Salica 59.
Lexika 206.
Liberalismus 60.
Liköre 199.
Literarische Gesellschaften 294.
Literaten 208 f. 216.
Literatur im Zeitalter des Individualismus 14. — neuere 190. 204. 213.
Lithographie 601.
Livland 255.
Locarno 138. 163.
Lohnarbeiter 114. 124.
Lombardei, Industrie 162.
London 417. 435. — Bevölkerung 182. — Handel 107. — Künste 676.
Lorenzodosen 255.
Loschwitz bei Dresden 527.
Löwen, Stadt in Belgien 685.
Lübeck, 141. — Börse 133. — Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit 138. — Handel 103. 132 f. 137. 152.
Lüneburg, Handel 152.
Luthertum zur Zeit des Individualismus 8 f. 62. — des Subjektivismus 272.
Luxusindustrie 119. 137 f. 174. 178.
Lyon, Bevölkerung 164. — Börse 106 f. — Industrie 162.
Lyrik beim Ausgange des individualistischen Zeitalters 18. — im Zeitalter des Subjektivismus 52. 410. 448 bis 463.

M.

Madrigal 640 f.
Magazin für Erfahrungsseelenkunde 241. 330.
Magdeburg, Handel 151 f. — Tabakbau 199 Anm. — Zölle 96. Zölle 96. — Zünfte 122.
Magie 10 f.
Mähren, Handel 133.
Mährisches Gesenke 143.
Mailand, Handel 110.
Main, Schiffahrt 142. 145 f.
Mainz, Industrie 168.
Malerei im Zeitalter des Individualismus 14 ff. 63. — des Subjektivismus 25. 30. 53. 570 bis 627. 637. — siehe auch Bildnismalerei, Landschaftsmalerei.
Mannheim, Handel 148. — Zeit Goethes und Schillers 514. 525 f. 528. 649.
Manufaktur 112. 114 bis 131. 137. 142. 153 bis 160. 171. 174 ff. 178. 181.
Markgenossenschaften 75.
Markgrafenkrieg 108.
Märtte 111.
Marocco Company 102.
Maroquinschuster 113.
Maschinenbau 184 f.
Maskeraden 289.
Materialismus 330.
Mathematik im Zeitalter des Individualismus 10. — des Subjektivismus 342 f. 351.
Mechanik 10. 342. 389.
Mecklenburg, Abschaffung der Folter 285. — Zölle 96.
Meiningen (siehe auch Sachsen-Meiningen), Buchhandel 212.
Meißen, Fürstenschule 219. — Porzellanmanufaktur 151.
Melodrama 651.

Merchant Adventurers 98. 102. 123. 134.
Merinoschafe 178.
Merkantilismus 13. 96. 157.
Merkur, Zeitschrift 245.
Messen (Handelsmessen) 111. 147. 503.
Messerschmiede 115. 122. 155.
Meßcontro 147.
Metallverarbeitung 127.
Metaphysik, subjektivistische 46. 49. 308 f. 311. 353.
Milchgärten 215.
Miniaturmalerei 600.
Ministerialität 228.
Minnesang 489.
Missionswesen 283.
Mittelschulen 213. 298 ff.
Mittelstand, Emporkommen 193.
Monarchie, absolute 5.
Monismus 321 f. 324. 327. 329.
Montblanc 256.
München, Künste 594. 630 ff. 649. — sonstiges geistiges Leben 211. 234. — Industrie 160.
Münster (Westfalen) 234. — Buchhandel 212.
Münzwesen 98.
Musenalmanache 206. 239
Musik im Zeitalter des Individualismus 14. 16. 19. — des Subjektivismus 30. 51 ff. 82. 215. 244. 265. 268. 358. 408. 640 bis 704. — Kirchenmusik 642. 645. 666. 679. — Kammermusik 681 f. 694. — Instrumente 663 bis 683.
Musselinweberei 158.
Mystik, Mystizismus 9. — des subjektivistischen Zeitalters 62. 274. 375 f. 379 f.

N.

Nantes 126. — Edikt 164.
Narwa 103.
Nationalismus 59 f. 81. 285 f.
Nationalökonomie im Zeitalter des Individualismus 11 ff.
Naturalismus 256. 265. 267 bis 270.
Naturgefühl 30 ff. 231. 256. 297.
Naturphilosophie 303. — des Subjektivismus 221.
Naturrecht 21 f.
Naturwissenschaften im Zeitalter des Individualismus 10. — des Subjektivismus 44. 84. 274. 328. 341. 356 Anm. 357. 377.
Naumburg an der Saale 502 f.
Neapel, Capella palatina 631. — Handel 107.
Neckar, Schiffahrt 146.
Neuenburg bei Freiburg an der Unstrut 502.
„Neuer Graben" zwischen Oder und Spree 152.
Neuhaus in Böhmen 161.
Neukantianismus 48.
Nibelungenlied 489.
Niederlande 23. — Freiheitskämpfe 163. — geistiges Leben 253. 433. — gesellschaftliche Verhältnisse 187. — Handel und Industrie 94. 100 f. 105. 109. 117. 137. 143. 146. 148 ff. 155. 163. 178. 181. — die Niederlande im Zeitalter des Individualismus 9. — Malerei 219. 610.
Nürnberg 128. 131. — Bevölkerung 127 f. 182. — Buchhandel 212. — sonstiger Handel und Gewerbe 98. 104. 108. 110. 116 f. 119. 123. 127. 142. 145 f. 148 f. 158 f. 164. — Patriziertum 130. — Verfassung 131.

O.

Oboen 643. 667.
Oden 652.
Oder, Handel und Schiffahrt 144. 149. 152.
Offenbarungsreligion 47. 49.
Oldenburg, Buchhandel 212. — geistiges Leben 225.
Oper 18. 190. 640. 647 bis 663. 682. — komische 650. 658.
Operette 647 f.
Optik 578.
Oratorium 679.
Orchester 642 f. 657 f. 662. 666. 668 f. 673. 676. 681.
Orgeln 642. 665 ff.
Ornamentik im Zeitalter des Subjektivismus 570.
Ortler 256.
Osnabrück, Handel 103. — geistiges Leben 490. — Intelligenzblätter 207.

Österreich, Adel 222 — Beamtentum 222. — Bürgertum 99. — Industrie und Handel 99. 127. 140 153. 160 f. 168. — Schulwesen 301. — Städte 99. — Stände 99. — Abschaffung der Folter 285. — Türkenkriege 23. — Zünfte 170.
Ostindien, Entdeckung des Seeweges dahin 100.

P.

Pädagogik siehe Erziehung.
Padua 386. 694.
Pandynamismus 63. 184. 319. 475.
Panpsychismus 8 f. 319.
Pantheismus 447. 475.
Papiermanufaktur 116.
Papiermühlen 117.
Paris 324. 417. — Bevölkerung 182. — Industrie 162. — Kunst 638. 656. 676.
Parkanlagen 31.
Passementmacherei 118. 165.
Päpstum 515.
Paternostermacher 116.
Patriziertum, städtisches 129 f.
Perückenmacher 189.
Pfalz, Bevölkerung 182. — Industrie 160. — Abschaffung der Folter 285.
Pfeifer 122.
Phänomenalismus 332 ff.
Philanthropinismus 191. 296.
Philologie im Zeitalter des Individualismus 11 f. — des Subjektivismus 493 f.
Photographie 578. 601.
Phrenologie siehe Schädellehre.
Physik 10. 309.
Physiognomik 263.
Pickelflöten 667.
Pietismus 9 ff. 81. 190. 273. 308. 422. 438.
Pirna 142.
Plastik im Zeitalter des Individualismus 14. 63. — des Subjektivismus 30. 53. 570. 577. 616 f. 635 bis 640.
Plauen i. V., Industrie u. Handel 158.
Polen, Handel und Industrie 147. 152. 179 f.
Polypolium 174.
Pommern, Bevölkerung 179. — Handel 152.
Pompeji 616.
Populärphilosophie 297.
Portugal, Handel 94. 105. 108 ff. 137. 148. 181.
Porzellanmanufaktur 151.
Posaunen 667.
Posse 18.
Potsdam 629. 634. — Sanssouci 505.
Prag, Handel 142. 145.
Präludium 663.
Preußen (auch Brandenburg), Beamtentum 222. — Bevölkerung 178. Gewerbe und Handel 122. 133. 153. 161. 165. 168 bis 171. 177. — Preußen unter Friedrich dem Großen 23. — Politik im 19. Jahrhundert 85. — Schulwesen 300 f. — Tabakbau 199 Anm. — Abschaffung der Folter 285. — Zünfte 169 ff.
Privatrecht im Zeitalter des Individualismus 12.
Protestantismus, Verhältnis des Hauses Habsburg zu ihm 99.
Psychologie im Zeitalter des Subjektivismus 34. 41 f. 221. 263 f. 303 bis 408. — astrologische 303. — Assoziationspsychologie 307.

Q.

Quarterly Review 434.
Quedlinburg 421.

R.

Rationalismus 11. 20. 34. 41 f. 44. 62 bis 65. 81. 201. 203. 245. 251. 257 f. 270. 274. 283. 308. 315. 330 f. 334. 338 f. 341. 345. 353. 367. 438. 488. 491 ff.
Rauchen 199.
Realismus des 19. Jahrhunderts 84 f. 90.
Realschulen 300.
Rechtswissenschaft im Zeitalter des Individualismus 11 f.
Rederijkerbruderschaften 599.
Reformation 228. 277. 286.
Reformierte Kirche im Zeitalter des Individualismus 8. 66. 278.

Regale 174.
Régence, Trachten 188.
Regensburg 127 f. 234. — Buchhandel 212. — sonstiger Handel 97. 142. — Walhalla 631. — Zünfte 122.
Reglementierung industrieller Betriebe 175 f. 178. 183.
Reichsstädte, Bürgertum 128 bis 131. — Handel 96 f. — Verfassung 130 f.
Reichstag zu Regensburg 127. 129.
Reider (Klingenschmiede) 115.
Reifröcke 241.
Reisen 198. 256. — Reisebeschreibungen 283.
Religion als Teilgebiet universalgeschichtlicher Entwickelung 77.
Religionsflüchtlinge, ihre Wirkung auf Handel und Industrie 163 bis 166.
Religionskriege, Wirkung auf den Handel 163.
Renaissance 593 f. 627. — ihre allgemeine Kultur 228. — Einfluß auf den Individualismus 6. 11. — Hellenische 64.
Rentenbriefe 108.
Revolution, Französische 84. 357. 403.
Revue des deux mondes 434.
Rheims, Industrie 162.
Rhein, Schiffahrt 140. 143 bis 148. — Zölle 95 f.
Rheinberg am Niederrhein 95.
Riga 324. — Handel 155.
Ritterbünde 75.
Rittergüter 224.
Rittertum, Vergleich mit dem 18. Jahrhundert 229.
Robinsonaden 253. 256. 295.
Rohproduktenhandel 133. 142.
Rohrau bei Wien 673.
Rokoko 16 f. 192. 199. 242. 570 ff. 577. 586. 600. 602. 605. 611. 618 f. 621. 630 f. 633. 636 f. 671. 674. 677 f. 692. — Trachten 188.
Rom, Bevölkerung 182. — Handel 107. — Kunst 620 f. 627. 629. — Goethes italienische Reise 515.
Roman 547 bis 553. — bürgerlicher 214.
Romantik 32. 83 f. 89 f. 245. 248 ff. 253. 291. 293. 374. 383. 406. 439. 483. 485 f. 489. 516. 552 f. 560. 646. 661. 689. 691. 696.
Rosenkreuzer 218.
Rostock, Handel 103.
Rouen 162.
Rousseaugrabinseln 629.
Rudelsburg 503.
Ruhla bei Eisenach 155.
Russia Company 102.
Rußland, Handel und Industrie 147. 179 f.

S.

Saale, Handel 153.
Saaleck 503.
Sachsen (Königreich), Bevölkerung 178. — Handel und Gewerbe 111. 118. 122 f. 150. 152 f. 159. 161. 163. 165. 168. 177 f. — Abschaffung der Folter 285. — Schulwesen 299. Zünfte 169 f.
Sachsen-Coburg und Gotha, Hofleben 227.
Sachsen-Meiningen, Hofleben 227.
Sachsen-Weimar, Großherzogtum, Hofleben 227. 294.
Sackpfeifen 435.
Safranhandel 163.
Saint-Etienne, Bevölkerung 164.
Salinen 174.
Salzburg 656.
Sammetweberei 150. 163. 165.
San Francisco 533.
Sänften 188.
Sankt Gallen, Gewerbe 116. 140.
Sanssouci siehe Potsdam.
Satire 17 f. 411.
Schädellehre 263. 306.
Schafe, Elektoralschafe 178. — Merinoschafe 178.
Schaumburg-Lippe, Hofleben 227.
Schauspiele, Schauspieler 17 f. — bürgerliche Schauspiele 214.
Schelde, Handel 149.
Schicksalsidee im Drama 468 bis 472. 481. 551 ff. 560. 592.
Schlagwerk 667.
Schleierindustrie 156. 158. 178.
Schleifer 115
Schlesien, Handel und Industrie 141 f. 149 f. 152. 155. 159. 178. — Tabakbau 199 Anm.
Schlosser 122.

Schnäpse 199.
Schneider 115 f.
Schnupftabak 199.
Schuhmacher 113. 116. 125. 168.
Schulpforta 422. 430. 502.
Schulwesen 298 bis 302.
Schützenfeste 218.
Schutzzollsystem 153. 161 f.
Schwank 17.
Schwarzfärber 122.
Schwarzwald, Uhrenindustrie 156.
Schweden erhält das Herzogtum Bremen 136. — Handel 103.
Schweiz 23. — geistiges Leben 252. 415 f. 419. 430. — Handel und Industrie 117. 127. 139. 141. 143. 147. 163. — ihre landschaftliche Schönheit 32. — Literatur 190. 314. — Zeitalter des Individualismus 9. — Kunst 595. 605. 638. — wirtschaftlicher Fortschritt im 18. Jahrhundert 416.
Schwertfeger 115.
Schwertschmiede 115.
Seehandel, deutscher 98.
Seelenliebe 280. 293.
Seidenindustrie 116 f. 139 f. 150. 160 f. 163 ff.
Seiler 116.
Seifenheim 447. 458.
Silberbergbau 104.
Silhouetten 601 f.
Singspiel 648 f.
Sizilien 255. 386.
Skandinavische Länder, Handel und Industrie 137. 179.
Skeptizismus 338 bis 341.
Solingen, Industrie 115. 156.
Sommerfeld (Lausitz) 125.
Sonaten 670 ff. 689. 693 f.
Sonneberg in Thüringen 159.
Sortimenter 548.
Sozial-Aristokratismus 57.
Sozialismus 56.
Sozialpolitik 294.
Spanien, Handel und Industrie 94. 105. 108 ff. 136 f. 149. 165. 178. 181. — der königliche Hof 226.
Spätromantik 84.
Speier, Dom 598. — Tabakbau 199 Anm.
Spielleute 122.
Spielwarenindustrie 127. 159.
Spinette 667.
Spiritismus 241.
Spitzenklöppelei 165.
Sport 38. 188.
Sprachreinigungsbestrebungen 193.
Spree, Handel 152.
Städte, wirtschaftliche Entwickelung in den letzten Jahrhunderten 93 bis 179.
Stapelrecht 96. 150.
Steinkohlenindustrie 115.
Steinmetzen 122.
Stettin 636. — Handel 152.
Steuerwesen im 18. Jahrhundert 218.
Stockholm, Handel 155.
Stoizismus 10. 468.
Strafrecht 22. 27 f.
Straßburg i. E. 324. — Aufblühen im 17. und 18. Jahrhundert 138. 141. — Geistesleben 190. 415. 446. — Goethe in Straßburg 447. 510. — Handel und Industrie 95 f. 98. 117 f 132. 139 f. 147. 149. 159. — Universität 415. — Münster 447. 615. — Zollwesen 95 f. — Zünfte 122.
Strickerei 118. 165.
Strumpfindustrie 117 f. 178.
Sturm und Drang 33. 82 ff. 87. 89. 219. 230. 237. 239 ff 245 bis 252. 259 269 285. 289. 294. 297. 308. 317 ff. 321. 324. 333. 374. 396. 402. 406. 437 bis 502. 507. 516. 524. 528. 531. 592. 595. 600. 613. 647. 650. 672 f.
Stuttgart, Buchhandel 212. — Industrie 168. — Karlsschule 398. 524. — Theater 525.
Subjektivismus 3. 14. 19 f. 24 bis 90 201. 210. 220. 225. 247 f. 250. 253. 258. 260 f. 268. 271. 283. 295 f. 302. 318. 330. 334. 356. 374. 381. 398. 406. 409. 443. 456. 465. 471. 484. 494. 497. 530. 641. 663. 675 f. 679 f. 686. 703.
Sudeten 143.
Symbolismus 72 f.

T.

Tabakindustrie 118. 165. 199 Anm.
Talion 23.

Tanz 189. 215. 289.
Tee, Einführung 199.
Teplitz 697.
Territorien, Handel 93.
Teutoburger Wald 143.
Textilindustrie siehe Weberei.
Theater 17. 215. 242 f. 294
Theatrum Europaeum 224.
Theologie im Zeitalter des Individualismus 8.
Theosophie 255.
Thüringen, Handel und Industrie 104. 143. 152. 159. 178. — seine landschaftliche Schönheit 32. — Tabakbau 199 Anm.
Tierpsychologie 320.
Tiers état 216.
Tirol, Silberbergbau 104. — Zünfte 170.
Toccata 663.
Todesstrafe 285.
Tortur siehe Folter.
Toskana, Handel 110.
Touraine, Industrie 164.
Tours 162.
Trachten 188. 191 f. 241.
Triangeln 667.
Trier (Kurfürstentum), Protestantismus 211.
Triest, Handel 151.
Trommeln 667.
Tübingen 212.
Tuchhandel und -industrie 122 f. 162 f. 178.
Türkenkriege 23.
Turkey Company 102.

U.

Überbrettl 454.
Überlingen 131.
Uhrenindustrie 156. 165.
Ulm 127 f. — Handel und Gewerbe 98. 116. 127. 147. 157. 163. — Verfassung 131.
Ungarn, Handel 104. 140. 145. 147.
Universitäten als Gemeinschaften 75.
Unternehmertum 86. 120. 167. 175. 181. 183 ff. 197. 199.
Unterrichtswesen 191. 213.
Unterstützungskassen 168.
Utrecht, Industrie 117.

V.

Vaterlandsliebe 283. 285 f.
Venedig, Bevölkerung 182. — Fabriken 113. — Handel und Industrie 103 f. 110. 145. 162.
Vereinigte Staaten von Nordamerika, Befreiungskrieg 357.
Vereinswesen, jetziges 74 f.
Verkehr am Ende des 18. Jahrhunderts 260.
Verleger (Warenverleger) 115 bis 119. 154 bis 161. 172 f. 175 ff.
Vernünftigen Tadlerinnen, Die 209.
Vierter Stand 118.
Vogtland, Industrie 151. 158 f. 178.
Völkerpsychologie 309.
Volkswirtschaft der letzten Jahrhunderte 86. 94 f. 180 ff.

W.

Wachsfigurenkabinette 190.
Waldenser 163.
Wartburg 503.
Weberei 114. 117 f. 127. 150 f. 155. 157 f. 178.
Weidenwang in der Oberpfalz 652.
Weidmannsche Buchhandlung 602.
Weimar (siehe auch Sachsen-Weimar, Großherzogtum, sowie Goethe, Joh. Wolfgang) 291. 293. 324. 626. — Buchhandel 212. — Park 630. — Goethehaus 532. — Theater 543.
Weinbau und -handel 137. 161. 163.
Weißbinder 578.
Weißenfels 502.
Weißenhorn bei Ulm 117.
Weißkunig 489.
Weltbürgertum 58. 61. 283.
Weltliteratur 59.
Weltpolitik 45.
Weltverkehr 120.
Werra, Handel 146.
Weser, Zölle 96.
Westfalen, Handel und Industrie 149. 159.
Westindien siehe Amerika.
Wetterau 143.
Wetzlar 234. 441. 510.

Wien 234. — Bevölkerung 182. — geistiges und gesellschaftliches Leben 211 f. 226. — Handel und Industrie 133. 140. 142. 149. 160 f. 167 f. — Künste 257. 630. 632 635. 648 f. 656. 674. — Liechtensteinsche Galerie 257. — Zünfte 122.
Wilhelmshöhe bei Kassel 630.
Wirtschaftsleben, modernes 86 f.
Wissenschaft als Teilgebiet universalgeschichtlicher Entwickelung 77.
Wittenberg 504. 506. 637.
Wochenschriften 205. 208. 290.
Wolfenbüttel, Lessings Zeit 490. — Wolfenbütteler Fragmente 320.
Wolgast 607 f.
Wollweberei 115. 123. 139. 160. 165. 178.
Wörlitz 630.
Worms 128.
Wörterbücher 206.
Wuppertal, Bevölkerung 178.
Württemberg, Bevölkerung 178. 182. — Geistesleben 415. — Handel und Gewerbe 122. 159. — Zünfte 170.
Würzburg, Industrie 168.

X.

Xenien 209.

Z.

Zeitschriften 205 f. 208,
Zeitungen 208.
Zittau 146.
Zölle 95. — am Rhein 95 f.
Zuckerhandel 137.
Zünfte 75. 114. 117 bis 121. 155. 158. 164. 166 bis 179. — Zunfthäuser 289.
Zürich, Aufblühen im 17. und 18. Jahrhundert 138 f. 141. 416. — Dichtung 141. — Handel und Industrie 117. 122 132. 139 f. 159. — Schulwesen 141.
Zwickau (Sachsen), Handel 145.

II. Personenregister.

A.

Abbt, Thomas 193. 222. 254. 264.
Adalbert von Bremen 502.
Adam, Robert James, Baukünstler 630.
Adams, Robert, Baukünstler 629.
Adelung, Johann Christoph, 254 Anm.
Affligio, Wiener Schauspieldirektor 648.
Ahlefeld, holsteinsches Adelsgeschlecht 134.
Alba, Ferdinand Alvarez von Toledo, Herzog von 150, 163.
Alexander I., Kaiser von Rußland, sein Charakter 247.
Altdorfer, Albrecht, Maler, 605.
Altenstein, Karl Freiherr von Stein zum, preußischer Minister 301.
Anna, Kurfürstin von Brandenburg 222.
Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar 504. 507 f.
Ariovist 143.
Arnd, Johann 410.
Arndt, Ernst Moritz, 253.
Aschylus 560.
Auerbach, Berthold 220.
August I. (Vater August), Kurfürst von Sachsen 299.
August der Starke, Kurfürst von Sachsen knüpft Handelsbeziehungen mit Holland an 150.

B.

Bach, Johann Sebastian 20. 643. 645. 661. 666 f. 671 f. 674. 679. 685.
Bach, Karl Philipp Emanuel 645. 672. 674.
Bach, Wilhelm Friedemann, Musiker 671, 674.

Bacon, Francis (von Verulam) 101. 335.
Bary, de, Handelsfamilie 138. 146.
Basedow, Johann Bernhard 194. 296.
Baumgarten, Siegmund Jakob 257. 402.
Bayle, Pierre 206.
Beauchamps, Tanzmeister 189.
Becker, Johann Joachim 160.
Beethoven, Ludwig van 58. 82. 268. 408. 519. 643. 647. 652. 662 f. 665. 667 ff. 677. 679 f. 683 bis 704.
Behaim, Georg Friedrich 288.
Benda, Georg, Singspieldichter 649.
Bernini, Giovanni Lorenzo 627.
Bernouilli, Basler Patrizierfamilie 138.
Beyer, Adrian 167.
Bitzius, Albert (Jeremias Gotthelf) 220.
Blücher, Gebhard Leberecht von, Fürst von Wahlstatt 637.
Blumauer, Aloys 454.
Boccaccio, Giovanni 596.
Böcklin, Arnold 416. 547. 582. 584. 627.
Bodmer, Johann Jakob 190. 314. 416. 489.
Boerhaave, Hermann 274. 417.
Bohse, August (Talander) 292.
Boie, Heinrich Christian 206.
Boileau-Despréaux, Nicolas 267. 419 Anm. 496.
Borck, von, preußischer Gesandter in London 648.
Böttticher, Karl, Archäolog 634.
Boucher, François, Maler 53. 434.
Branconi, Marchesa 234.
Brederoo, Gerbrand Adriaenszoon 187.
Breitinger, Johann Jakob 190. 314. 416.
Brockdorff, holsteinisches Adelsgeschlecht 134.
Brockes, Barthold Heinrich 190. 258. 410.
Brunhilde, Gattin König Sigiberts von Austrasien 467.
Bruyn, Barthel, Maler 34.
Bry, Theodor de Künstler 34.
Buddeus, Joh. Franz 206.
Buffon, George Louis Leclerq Graf von, Naturforscher 26. 258. 323.
Bünau, Heinrich Graf von 225.
Burckhardt, Basler Patrizierfamilie 138.
Bürger, Gottfried August, 195. 204. 235. 238 f. 241. 243. 267. 448. 452 bis 456. 460. 545. 674. — seine Frau Elise geb. Hahn 262.
Burgheim siehe Miller, Johann Martin.
Büsch, Johann Georg, Gründer der Hamburger Handlungsakademie 185.
Büsching, Anton Friedrich 198.
Buxtehude, Dietrich, Musiker 670. 680.

C.

Calderon de la Barca, Don Pedro 468.
Campe, Joachim Heinrich 296.
Canova, Antonio, Bildhauer 636. 638.
Carlos, Infant von Spanien (1545 bis 1568) 110.
Carstens, Asmus Jakob, Maler 581. 606. 621 ff. 625.
Cartesius siehe Descartes, René.
Carus, Karl Gustav, Arzt u. Maler 607.
Castiglione, Giovanni Benedetto 394.
Cellarius, Christoph 221.
Champollion, Jean François 701.
Cherbury, Herbert von 333.
Chlodowech I., König der Franken 467.
Choderlos de Laclos, P. A. F. Les liaisons dangereuses 204.
Chodowiecki, Daniel Nikolaus 595 ff. 600.
Chopin, Friedrich Franz, 694.
Claudius, Matthias 267 Anm. 275.
Chlérisseau, Charles Louis 629.
Clive, Lord Robert 97.
Cochin, Charles Nicolas, Kupferstecher 596.
Coffey, Charles, englischer Singspieldichter 648.
Colbert, Jean Baptiste 110. 163.
Constable, John, englischer Maler 610.
Cooper, James Fennimore, englischer Dichter 435.

Cornelius, Peter von 581.
Cotta Freiherr v. Cottendorf, Johann Friedrich 208. 212. 291 Anm.
Couperin, François, Musiker 671.
Cranach, Lukas (der Ältere) 594.
Creutz, Friedrich Kasimir Karl Freiherr von 231. 310. 313. 343. 402.
Cristofori, Bartolommeo, Klavierbauer 668.
Crollalanza, Industrieller 157.
Crome, John, englischer Maler 610.
Crusius, Christian August 309.

D.

Dahl, Johann Christian Claußen, Maler 607.
Dalberg, Wolgang Heribert Reichsfreiherr von, Intendant des Mannheimer Theaters 525.
Dannecker, Johann Heinrich von, Bildhauer 636 f.
Darjes, Joachim Georg 309.
Darwin, Charles 44. 388.
Dauthe, Johann Friedrich Karl, Baukünstler 630.
David, Jacques Louis, Maler 434. 620.
Debary siehe Bary, de.
Defoe, Daniel 253.
Demme, Hermann Christian Gottfried, der Pächter Martin 204.
Deneufville, Handelsfamilie 146.
Descartes, René 10. 21. 305 f. 311. 320 f. 331 ff 358.
Dejjoir, Max 319 Anm. 346 Anm.
Dickens, Charles 434.
Dijk, Anton van, siehe Dyck.
Dilthey, Wilhelm 333 Anm.
Dittersdorf, Karl von 649.
Don, Gerard. Maler 187.
Dreber, Heinrich, Maler 627.
Dubos, Jean Baptiste 315.
Düntzer, Heinrich 462 Anm.
Dürer, Albrecht 15. 394. 573. 593. 598.
Du Ry, Karl, Baukünstler 630.
Dyck, Anton van 187. 600.

E.

Eberhard, Johann August 52. 260. 264 Anm. 312. 316. 318.
Eckersberg, Christopher Wilhelm, dänischer Maler 606.
Einem, Lotte von 234.
Einsiedel, Friedrich Hildebrand Freiherr von 225.
Eisen, Charles, Kupferstecher 596.
Elisabeth, Königin von England, Handel unter ihr 101. 136. — Krieg mit Philipp II. von Spanien 136.
Elisabeth, die heilige, von Thüringen 503.
Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orléans 291.
Engelhard, Regner 23.
Erard, Sébastien, Klavierbauer 668.
Erdmannsdorf, Friedrich Wilhelm von, Baukünstler 629.
Ernesti, Johann August 498.
Ernst, Prinz von Sachsen-Gotha und Altenburg 629.
Eschke, Ernst Adolf, der Burgfrieden 204.
Esterhazy, Nikolaus Joseph Fürst von 673. 682.
Euripides, 561.
Eyck, Hubert und Jan van 580. 588. — Jan 598.

F.

Falke, Gustav, Dichter 87.
Falke, Johannes 199 Anm.
Faßmann, David 207.
Fay, du, Handelsfamilie 146.
Feder, Johann Georg Heinrich 330.
Ferdinand I., deutscher Kaiser, seine Handelspolitik 97.
Ferguson, Adam 398.
Fernow, Karl Ludwig 615. 623 f.
Feuerbach, Anselm von, Maler 582. 584.
Fichte, Johann Gottlieb 42. 195. 205 211. 291 Anm. 498. 532.
Fiedler, Konrad 574 Anm. 585.
Fielding, Henry 434 f. 485.
Florenz, Herzöge von, siehe Medici.
Forster, Georg 198. 2-3.
Francke, August Hermann 422.
Franz I von Frankreich, Kriege gegen Karl V. 104. — Kunst unter ihm 593.
Franz, Kardinal von Lothringen 110.
Franz-Dreber, Heinrich, siehe Dreber, Heinrich.

Fredegunde, Gattin König Chilperichs I. 467.
Freytag, Gustav 434. 473 Anm.
Friedrich, Kaspar David, Maler 607. 612 f.
Friedrich III., deutscher Kaiser (1440—1493), die ihm zugeschriebene Reformation aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts 119.
Friedrich V., König von Dänemark 606.
Friedrich II., der Große, König von Preußen 23. 169. 231. 444. 449. 473. 505. 603. — Beamtenstand unter ihm 222. — Heer 223. — Kunst 629. 636. — Eroberung Schlesiens 156. — Verhältnis zur Bildung seiner Zeit 226 f. — Zeitungen unter ihm 208.
Friedrich Christian, Herzog von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg 55.
Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst, Handel unter ihm 152. — schützt Bremen 128.
Friedrich Wilhelm I, König von Preußen, Beamtenstand unter ihm 222. — Handel unter ihm 168.
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 357. 360.
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen, Kunstpflege 614.
Fries, Jakob Friedrich 276.
Fugger, Handelsfamilie 100. 106 f. 110. 117. 131. 146.
Fürstenberg, Franz Friedrich Wilhelm Freiherr von, Minister 234.

G.

Gainsborough, Thomas, englischer Maler 610.
Galilei, Galileo, 10. 184. 327. 612.
Gall, Franz Joseph 263.
Gallitzin, Adelheid Amalia Fürstin von 234. 275.
Gärtner, Friedrich von, Baumeister 632.
Garve, Christian 34. 244. 398.
Gaßner, Johann Josef 241.
Gatterer, Johanna 235.
Gebhard, Johann Nepomuk 256.
Gegenbauer, Karl 387.
Gehrmann, Hamburger Amtsmaler 606.
Geibel, Emanuel 50.
Gellert, Christian Fürchtegott 55. 190. 228. 238. 294. 297. 411. 648.
Genelli, Bonaventura, Maler 622 f.
Gerhardt, Paul 266.
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 474.
Geßner, Salomo, 234 Anm. 410. 498. 605.
Gilly, Friedrich, Baumeister 629.
Giotto di Bondone, Maler und Baumeister 693.
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 212. 244. 264. 280 294. 316. 410. 454. 602.
Gluck, Christoph Willibald 20. 244. 265. 641. 643. 646. 650 bis 658. 662. 697.
Göckingk, Leopold Friedrich Günther von 208.
Gogel, Handelsfamilie 146.
Goldsmith, Oliver 434 f. 447.
Gontard, Handelsfamilie 146.
Goethe, Johann Kaspar 288. 511. 534. — die Frau Rat 534.
Goethe, Johann Wolfgang von 27. 29. 40. 51. 59 82 f. 191. 199. 202 f. 208. 222 f. 227 f 230. 240. 246 f. 251. 254 Anm. 259. 268 f. 281. 286. 291. 297. 322. 324. 358. 409. 452. 456. 485. 488. 595. 620. 626. 637 ff. 646 f. 659. 674. 704. — Charakter und Weltanschauung 32 f. 38. 184. 231 237. 243 f. 261 f. 271. 273. 374 bis 396. 401 f. 407. 437. 444 446 ff. 459 bis 463. 495 f. 498. 502 bis 522. 528. 530 f. 541 f. 607. 615. 703. — seine Werke im allgemeinen 474. 480. 693. — Lyrik 544 — Sprache 483. — Naturforschung und Naturanschauung 384 bis 394. 512. 515. 542. — Liebe zur Kunst 652. 696. — Freundschaft mit Schiller 33. 324. 530 bis 567. — mit Karl August 55. 402. — Begegnung mit Beethoven 696 f. — Achilleis 546. — Alexis und Dora 515. 545 f. — Balladen 545. — Clavigo 475. — Dichtung und Wahrheit 214. 230. 264. — Egmont 476 481. 513. 515. 517 ff. 696. — Farben-

lehre 613. — Faust 184. 241. 271. 375. 382. 392 f. 447. 475. 489. 511. 553. 696. — der Geselligkeit gewidmete Lieder 544. — Götz von Berlichingen 250. 271. 448. 473. 475. 477 f. 489. 511. — Hermann und Dorothea 195. 219. 515. 545 ff. — Iphigenie 284. 481. 513. 515. 517 bis 521. 530. — Italienische Reise 514. — Der ewige Jude 475. — Mahomet 475. — Wilhelm Meister 187. 513. 544 f. 550 bis 553. 696. — Prometheus 475. — Reineke Fuchs 545. — Römische Elegien 515. 545. — Sizilianische Briefe 500. — Sprüche in Prosa 377. — Stella 474 f. — Tasso 481. 513. 515. 517 bis 521. — Wahlverwandtschaften 552 f. — Die Leiden des jungen Werther 34. 233. 243. 246. 254. 275. 281. 284. 432. 436 Anm. 437. 440 ff. 477. 507. 511. 549. 553. — Xenien 209. 543. — seine Frau Christiane geb. Vulpius 531. —
Gotter, Friedrich Wilhelm 206.
Gottsched, Johann Christoph 190. 206. 209. 226 ff. 294. 314. 491. 651.
Gow, Neil 435.
Graff, Anton 549. 597. 603. 611.
Gravelot, Hubert Franz, Künstler 596.
Gregory 254 Anm.
Greuze, Jean Baptiste 596.
Grillparzer, Franz 562 f.
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, Simplizissimus 256. 295. 414.
Guise, Herzog Heinrich I. von 110.
Günther, Johann Christian 19. 411 bis 414. 452. 482.
Gurlitt, Cornelius 623 Anm.

H.

Habsburg, Kaiserhaus, Hofhaltung im 18. Jahrhundert 226. — Verhältnis zur Reformation 99.
Hackenschmidt, Johann Christian 493 Anm.
Hackert, Philipp, Maler 605.
Hagedorn, Friedrich von 190. 419 Anm. 603.
Hagen der Nibelungensage 467.
Haller, Albrecht von 19. 26. 32. 252 f. 256. 274. 295. 309. 312. 323. 411. 415 bis 419. 421. 437. 450. 482. 492 Anm. 583.
Hals, Frans, Maler 187. 600.
Hamann, Johann Georg 232 f. 236 f. 252. 254 Anm. 263. 273. 275. 323. 445 ff. 491.
Hamerling, Robert 43.
Händel, Georg Friedrich 20. 645. 666. 679. 685.
Hansen, Theophil, Baukünstler 632. 635.
Hartley, David 307.
Haydn, Franz Joseph 82. 643. 646. 648. 665 f. 672 bis 680. 682. 685 ff. 690.
Haym, Rudolf 322.
Hebbel, Friedrich 30. 484. 703.
Hebel, Johann Peter 492 Anm.
Hederich, Benjamin 206.
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 42. 616.
Heidenreich, Erbauungen 204.
Heine, Heinrich 455. 458. 486.
Heinrich von Veldeke siehe Veldeke.
Heinrich I., deutscher König 430.
Heinrich VI., deutscher Kaiser 227.
Heinrich VIII., König von England, Handel unter ihm 101.
Heinrich, Prinz von Preußen, Bruder Friedrichs des Großen 603.
Heinse, Johann Jakob Wilhelm 244. 264. 591.
Heinze, Max 348 Anm. 367 Anm.
Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von 356 Anm.
Herbart, Johann Friedrich 42. 307. 309.
Herder, Johann Gottfried von 44. 88. 126. 195. 221 f. 227. 230. 244 ff. 252. 265. 275. 388 439. 509. 514. 529. 603. 651. 704. — sein Charakter 26. 31. 34. 42. 55. 59. 237. 275 bis 280. 284. 322 bis 329. 374. 378. 381. 392. 401. 444. 446. 496. 499. 505. 510 f. 528. — Briefe zur Beförderung der Humanität 498. — Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele 329. — Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit 34. 282. 324 497. — Wirkung auf Goethe 447. —

Pädagogik 298. 344. — Älteste Urkunde des Menschengeschlechts 276. 326. 446. — Volkslieder 446. 494 f. — Kritische Wälder 446. 497. 592.
Herder, Karoline von, geb. Flachsland 237. 280. 324.
Hermann, Landgraf von Thüringen 503.
Herrad von Landsberg, Äbtissin des Klosters St. Odilien 573. 598.
Herwegh, Georg 30.
Heß, Ludwig, Maler 606.
Hettner, Hermann 420 Anm.
Heusler, Basler Patrizierfamilie 138.
Heyne, Christian Gottlob 195. 494. 499.
Hildebrand, Ernst, Maler 585.
Hiller, Johann Adam, Musiker 646. 648.
Hobbes, Thomas 21. 358.
Hoffmann, Basler Patrizierfamilie 138.
Hogarth, William 434. 595 f.
Hohenheim, Theophrastus Bombastus Paracelsus von 299.
Hohenthal, Grafen von 224.
Hohenwart, Sigismund von, Bischof von Linz, Naturforscher 256.
Holbein, Hans 598 f.
Hölderlin, Friedrich 498.
Hölty, Ludwig Heinrich Christoph 440.
Holzbauer, Ignaz, Singspieldichter 649.
Homann, Vorfahr der Grafen von Hohenthal 224.
Homer 64. 313. 433. 435. 447. 494 f. 514. 546.
Horaz 419 Anm.
Hörnigk (auch Hornick oder Horneck) Philipp Wilhelm von 159. 161.
Houwaldt, Christoph Ernst Freiherr von 562.
Hübner, Johann 206.
Humboldt, Alexander von 225. 252.
Humboldt, Wilhelm von 225. 244 259. 263. 532. — seine Weltanschauung 382 498. 502. — seine Staatslehre 83. — seine Frau Karoline geb. von Dachröden 280.
Hume, David 41. 307. 323. 337. bis 340. 355.
Hummel, Karl, Maler 627.

J. (Vokal.)

Ibsen, Henrik 295.
Iffland, August Wilhelm 554.
Imhof, Handelsfamilie 100. 105.
Immermann, Karl Leberecht 434.
Iselin, Basler Patrizierfamilie 138.

J. (Konsonant.)

Jablonski, Johann Theodor 206.
Jacobi, Friedrich Heinrich, Philosoph 42. 254. 274. 276. 390.
Jacobi, Johann Georg 254 f. 262.
Jahn, Friedrich Ludwig 201.
Jean Paul siehe Richter, Johann Paul Friedrich.
Jeremias Gotthelf siehe Bitzius, Albert.
Jöcher, Johann Gottlieb 206.
Jones, Inigo, Baukünstler 629.
Joseph II., Deutscher Kaiser, geistiges Leben unter ihm 211. 649. — Toleranzedikte 46. — Zünfte 170.
Juel, Jens, dänischer Maler 606 f.
Jung-Stilling, Johann Heinrich 275.

K.

Kalb, Charlotte von 526. 528.
Kanoldt, Edmund, Maler 627.
Kant, Immanuel 40. 45. 48. 51. 82. 88. 195. 211. 221. 232. 236. 246. 278 f. 295. 305. 331. 339 bis 378. 392. 490 ff. 616. 618. 704. — Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft 360. — Ästhetik 318. 615. — Ethik 47. 63. 82. 399. 681. — Grundlegung zur Metaphysik der Sitten 359. — Einfluß auf Schiller 399 bis 403. 406. 492. 530. — Einfluß auf Herder 323 f. — Kant-Laplacesche Hypothese 45. — Idee zur einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht 196 f. — Kritik der praktischen Vernunft 360 bis 373. — Kritik der reinen Vernunft 40 f. 46. 67. 72 f. 88. 331 Anm. 339 bis 373. — Kritik der Urteilskraft 360. 400. — Von der Macht des Gemütes 358. — Pädagogik 298. — Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft

360. 369 bis 373. — Transzendenztheorie 554. 557.
Karl V., deutscher Kaiser 104. 187. — seine Handelspolitik 97.
Karl VI., deutscher Kaiser, Handel unter ihm 165.
Karl I., König von England 187.
Karl Alexander, Großherzog von Sachsen, Kunstpflege 614.
Karl August, Großherzog von Sachsen 55. 385 504. 507. 512.
Karl Eugen, Herzog von Württemberg 450. 524 f.
Karl Wilhelm Ferdinand, Erbprinz (später Herzog) von Braunschweig-Lüneburg 234.
Karsch, Anna Luise 280.
Kästner, Abraham Gotthelf 411. 417.
Kauffmann, Angelica 620.
Kaufmann, Christoph 239.
Kehrbach, Karl 299 Anm. 362 Anm. 363 Anm. 364 Anm. 365 Anm.
Keith, Jakob, preußischer Feldmarschall 636.
Keller, Gottfried 33. 45. 416. 484. 493 Anm.
Keller, Heinrich, Bildhauer 638.
Kent, William, Künstler 629.
Kettner, Gustav 480 Anm. 557 Anm.
Keyßler, Johann Georg, Reiseschriftsteller 128.
Kleist, Ewald von 410.
Kleist, Heinrich von 484. 486.
Klenze, Leo von 629 ff.
Klettenberg, Susanne Katharine von 275.
Klinger, Friedrich Maximilian von 237. 241. 243. 474. 487.
Klinger, Max, Künstler 547. 573. 585. 587.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 194. 209. 227 f. 235. 266 f. 291. 418 bis 437. 439. 444. 452. 456. 592. 646. 655. — Messias 243 f. 250. 418 bis 437. 509. — Oden 431. — seine Sprache 418. 483.
Knaus, Ludwig 434.
Knebel, Karl Ludwig von 225.
Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von, Baukünstler 629.
Knutzen, Martin 357.
Koch, Gottfried Heinrich, Schauspieler 648.
Koch, Josef Anton, Maler, 625 f.
Konstantin, Prinz von Sachsen-Weimar 508.
Kopernikus, Nikolaus 45. 431.
Körner, Christian Gottfried 262. 399. 527. 532.
Kotzebue, August von 247. 507. 552. 554.
Kriemhild 467.
Krubsacius, Friedrich August, Baumeister 629.
Krüger, Johann Gottlob, Naturforscher 42.
Kuhnau, Johann, Musiker 670.

L.

Lafontaine, August Heinrich Julius 247. 552.
Lambert, Johann Heinrich 341 bis 344.
Langhans, Karl Gotthard, Baukünstler 629.
Laplace, Pierre Simon Marquis de 45.
Laster, Eduard 200.
Laun, Friedrich, siehe Schulze, Friedrich August.
Lavater, Johann Kaspar 233 f. 239 f. 241. 263. 274 f. 674.
Leerse, Handelsfamilie 146.
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 5. 52. 126. 276. 283. 305 f. 308. 312. 315. 318 f. 321 ff. 325. 328. 332 f. 339. 358. 380. 398. — Nouveaux essais 310. — Monadenlehre 310. 319 f. 322. — sein Rationalismus 8. — Theodicee 313.
Leisewitz, Johann Anton 239. — Julius von Tarent 246. 474.
Leubach, Franz von 582. 604.
Lengefeld, Charlotte von, siehe Schiller, Friedrich von.
Lenz, Jakob Michael Reinhold 239. 241. 448. 452. 456 bis 459. 474. 674.
Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau 636.
Lessing, Gotthold Ephraim 33. 46. 209. 211. 246. 274. 289. 483. 490 f. 496 498. 514. 528. 648. — seine Ästhetik 315. 397. 605. 623. 651. — Emilia Galotti 411. — Erziehung des Menschengeschlechts 372. — Hamburgische Dramaturgie 496.

— Minna von Barnhelm 478. — Nathan der Weise 223. 284. 519 f. — Miß Sara Sampson 213 f.
Lichtenberg, Georg Christoph 40. 246. 411. 490.
Liebeskind, Verfasser von „Lulu" 659.
Lindau, Adolf Wilhelm 247.
Lilelotte siehe Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orléans.
Liszt, Franz 651 Anm. 653 Anm. 697.
Locke, John 41. 290. 307. 310 ff. 335 f. 338 f. 345 f.
Lohenstein, Daniel Kaspar von 412. 417.
Lorrain, Claude, Maler 626.
Lortzing, Albert 649.
Lossius, Johann Christian 334. 342.
Lothringen, Franz, Kardinal von, siehe Franz.
Ludwig, Otto 397. 470 Anm. 471. 484. 486. 558. 688 Anm. 703.
Ludwig I., König von Bayern, Kunstpflege 614. 631.
Ludwig XIV., König von Frankreich, seine Kriege 140.
Luise, Königin von Preußen 637. — ihr Charakter 247.
Luther, Martin 286 f. 371 f. 503. 637. — das Gefühl in seinem Glauben 272. 277 f. — seine Mystik 274.

M.

Macchiavelli, Niccolò 271.
Macpherson, James 251. 253. 435.
Maeterlinck, Maurice 252.
Makart, Hans 582.
Manteuffel, Ernst Christoph Graf von 225.
Marées, Hans von 585.
Maria, die Katholische, Königin von England 163.
Maria, Gräfin von Schaumburg-Lippe 324.
Maria Theresia, deutsche Kaiserin 291. — Handel unter ihr 165. — Zünfte 170.
Martin, der Pächter, siehe Demme, Hermann Christian Gottfried.
Matthisson, Friedrich von 541.
Max I., deutscher Kaiser 104. — seine Handelspolitik 97.
Max Joseph, Kurfürst von Bayern 211. 222.
Medici, Cosimo I., Herzog von Florenz 110.
Meiners, Christoph 341.
Mencke, Johann Burkhard 206.
Mendelssohn, Moses 25. 207. 310 ff. 402. 490.
Mengs, Raphael 549. 603. 619.
Menzel, Wolfgang 253.
Merck, Johann Heinrich 262. 521.
Merian, Hans 667 Anm.
Mesmer, Franz (Friedrich Anton) 241.
Meunier 252.
Meyer, Konrad Ferdinand 416.
Meyerbeer, Giacomo 697.
Michelangelo 190. 621. 686.
Mieris, Frans van, Maler 187.
Milde, Julius Karl, Maler 609.
Miller, Johann Martin 234. 439. — seine Romane Xaver Siegwart und Karl von Burgheim 207. 245.
Millet, Jean François, Maler 547.
Milton, John 253. 430. 435.
Molière, Jean Baptiste Poquelin 522. 596. 649.
Monberry, Walter von, siehe Naubert, Benedittine Christiane.
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède et de 216. 490. 528.
Moreau, Jean Victor, französischer General 547.
Morgenstern, Christian, Maler 609.
Moritz, Karl Philipp 241. 330.
Moritz, Kurfürst von Sachsen 149.
Moscherosch, Hans Michael 414.
Moser, Johann Jakob 275.
Moser, Karl Friedrich von 216.
Möser, Justus 97. 126. 178. 222. 447. 490. — Osnabrückische Intelligenzblätter 207.
Moucheron, Balthazar de 190.
Mozart, Wolfgang Amadeus 82. 643. 646. 649 ff. 652. 656 bis 663. 672. 676 bis 680. 682. 686 f. 690. 697 f. 704.
Mühl, Gustav, Dichter 493 Anm.
Müller, Friedrich (= Maler Müller) 219. 239. 474.

Müllner, Amandus Gottfried Adolf 562 f.
Münchhausen, Gerlach Adolf Freiherr von 225.
Muther, Richard 592 Anm.

N.

Napoleon I., Bonaparte 84. 695. — nach der Völkerschlacht 143.
Naubert, Benedictine Christiane, Walter von Monberry 204.
Neidhardt, Kaufmann im 16. Jahrhundert 110.
Neukirch, Benjamin 187.
Newton, Isaak 184. 389.
Nicolai, Christoph Friedrich 438. 490. 651.
Niebuhr, Carsten 198.
Nietzsche, Friedrich 295. 703.
Nikolaus V., Papst 593.
Nobile, Peter von, Künstler 630.

O.

Oberlin, Johann Friedrich 415.
Ohlmüller, Joseph Daniel, Baumeister 632.
Oldach, Julius, Maler 609.
Oeser, Adam Friedrich 510. 595. 619. 629. 635 ff.
Ossian 250. 285. 435 f. 511.
Ostade, Adriaen van 615.
Overbeck, Friedrich, Maler 581.
Ovid 596.

P.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 685.
Palladio, Andrea, Künstler 628 ff.
Pallas, Peter Simon 198.
Paracelsus siehe Hohenheim, Theophrastus Bombastus Paracelsus von.
Pasch, Tanzmeister 189.
Passavant, Handelsfamilie 138. 146.
Paulsen, Friedrich 201.
Paumgartner, Handelsfamilie 106 f.
Percy, Thomas 435.
Persius 371.
Perthes, Friedrich Christoph 212.
Pestalozzi, Johann Heinrich 82. 299. 493 Anm.
Petit de Julleville, Louis 251.
Philipp II., König von Spanien, Krieg mit England 136.
Piccini, Nicola 657.
Pichler, Adolf, Besteiger des Ortler 256.
Pindar 514.
Plato 447.
Ploucket, Gottfried 333 f.
Pöllnitz, Karl Ludwig Freiherr von 127.
Pope, Alexander 33. 253.
Ponsin, Nicolas, Maler 626.
Preller, Friedrich (Vater), Maler 626 f.
Preller, Friedrich (Sohn), Maler 627.
Protagoras 332.
Pufendorf, Samuel Freiherr von 491.

R.

Raabe, Wilhelm 484.
Rabener, Gottlieb Wilhelm 411.
Raffael 394. 686.
Rameau, Jean Philippe, französischer Musiker 657.
Ramler, Karl Wilhelm 603
Ramsay, Allan 435.
Ranke, Leopold von 383.
Rantzau, holsteinisches Adelsgeschlecht 134.
Rauch, Christian Daniel, Bildhauer 639.
Reich, Philipp Erasmus 602.
Reichardt, Johann Friedrich 646. 649.
Reimarus, Hermann Samuel 320.
Reinwald, Christophine, Schillers Schwester 262
Reinwald, Wilhelm Friedrich Hermann, Schillers Schwager 262
Rembrandt 15. 53. 565. 573. 580. 593. 600.
Reuter, Fritz 434.
Revett, Nicolas, englischer Reisender 628.
Richardson, Samuel 253. 435. 549.
Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul) 245. 247. 265. 293. 484 bis 487 507.
Richter, Ludwig, Maler 613.

Riehl, Alois 336.
Riehl, Wilhelm Heinrich von 434.
Rietschel, Ernst 533.
Robertson, William 207.
Rochow, Eberhard Freiherr von 296.
Rohr, Julius Bernhard von 292.
Rottmann, Karl, Maler 625 f.
Rousseau, Jean Jacques 250 bis 253. 256. 275. 285. 295 bis 298. 321. 337. 364. 436 f. 485. 511. 528. 549. 651.
Rubens, Peter Paul 15. 53. 187. 565. 580. 582. 599 f. 685.
Rüdiger, Otto 423 Anm.
Rudolf I. von Habsburg, sein Grabmal 598.
Rudolphi, Karoline, Dichterin 423 Anm.
Ruhmohr, Karl Friedrich von 609.
Runge, Otto Philipp, Maler 607 bis 611. 613 f. 701.

S.

Sachs, Hans 194. 463. 489. 516.
Salzmann, Christian Gotthilf 296.
Sarrasin, Handelsfamilie 138. 146.
Saussure, Horace Bénedicte de 256.
Scarlatti, Alessandro 656.
Schadow, Gottfried 636 ff.
Schäffle, Albert Eberhard Friedrich 291 Anm.
Schaumburg-Lippe, Gräfin Maria 276.
Schedel von Greifenstein, Nikolaus, Künstler 630.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 42. 221.
Scheuchzer, Johann Jakob 256.
Schick, Gottlieb, Maler 620 f.
Schiebeler, Daniel 454.
Schikaneder, Emanuel, Dichter 660.
Schiller, Friedrich von 55. 58. 82 f. 195. 208. 210 Anm 211. 228. 246. 254 Anm. 260. 262. 269 f. 281. 284. 291. 297. 372. 500 bis 509. 522 bis 567. 603. 636. 646. 696. — Weltanschauung 374. 378. 382. 392 bis 408. 476. 498. 500 ff. 538 bis 541. 703 f. — Freundschaft mit Goethe 33. 324. 530 bis 567. — seine Werke im allgemeinen 444. 456. 474. 476. 479. 500. — Sprache 418. 483. 561. — Ästhetik 82. 215. 285. 316. 318. 394. 397. 400 bis 408. 492. 530. 551. 558. 651. — Die Braut in Trauer 560. — Die Braut von Messina 543. 560 f. 563. 652. — Demetrius 480. 543. 562. 565. — Don Carlos 55. 261. 399. 474. 519 f. 522 f. 526. 556. — Geschichte des Dreißigjährigen Krieges 556. — Über naive und sentimentalische Dichtung 421 Anm. 500. 539. — Fiesco 474. 481. 526. — Lied an die Freude 703. — Geisterseher 528. — Lied von der Glocke 544. 547. — Die Götter Griechenlands 520. — Hero und Leander 546. — Horen 207. 543. — Die Ideale 543. — Jungfrau von Orleans 270. 543. 554. 559. 652. — Kabale und Liebe 226. 474. 476 f. 481. 525 f. — Kassandra 546. — Musenalmanach 207. 543. — Philosophische Briefe 528. — Die Räuber 24. 46. 243. 474. 476. 478 bis 481. 524. 560. — Der Ring des Polykrates 546. — Die Schlacht 538. — Maria Stuart 543. 558 f. — Wilhelm Tell 538. 543. 564 ff. — Verbrecher aus verlorener Ehre 528. — Wallenstein 303. 480. 536. 543. 554. 556. 558. — Xenien 209. 543. — seine Eltern 534. — seine Frau Charlotte geb. von Lengefeld 280. 529. 538.
Schilling, Friedrich Gustav 247.
Schilter, Johann 415.
Schimmelmann, Graf Ernst von, dänischer Finanzminister 55.
Schindler, Anton Felix, Musiker und Schriftsteller 699. 701.
Schinkel, Karl Friedrich 629. 631. 633. 635. 639.
Schirmer, Wilhelm, Maler 627.
Schlegel, August Wilhelm von und Friedrich von 499. — Friedrich 293. 500. — seine Gattin, Dorothea geb. Mendelssohn 293.
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 278 f. — Reden über die Religion 83.
Schliemann, Heinrich 634.
Schlosser, Johann Georg 233. 456.
Schmidt, Dresdener Ratszimmermeister 629.

Schmidt, Michael Ignaz, Geschichtschreiber 25.
Schmolck, Benjamin 412.
Schmoller, Gustav 200.
Schnabel, Johann Gottfried (Gisander) 253.
Schönborn, Gottlob Friedrich Ernst 440.
Schopenhauer, Arthur 52. 394.
Schöttgen, Johann Christian 206.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 698.
Schröter, Christoph Gottlieb, Klavierbauer 668.
Schubart, Christian Friedrich Daniel 195. 208. 212. 234. 448 bis 452. 454. 456. 460. 524. 545. 674.
Schubert, Franz, Tonsetzer 694.
Schultheß, Johann Georg 234 Anm.
Schulz, Franz Albert 308.
Schulze, Friedrich August (= Friedrich Laun) 247.
Schulze, Johannes, Schulmann 301.
Schumann, Robert 689. 691. 694.
Schütz, Heinrich, Tonkünstler 20.
Scott, Walter 434.
Seneca, der Ältere, 18.
Servede, Michael 67. 333.
Seydlitz, Friedrich Wilhelm von, preußischer General 636.
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper Graf von 309. 315. 398. 433.
Shakespeare, William 238. 246. 250 f. 253. 268. 424. 435. 447 f. 467 bis 473. 478. 522. 688.
Siegwart siehe Miller, Johann Martin.
Silbermann, Gottfried, Orgelbauer 668.
Smith, Adam 337.
Smollet, Tobias 435.
Socin, Basler Patrizierfamilie 138.
Sokrates 237. 445.
Sommer, Hugo 312 Anm. 313 Anm. 343 Anm.
Sophokles 64. 557. 561. — Ödipus 557 f.
Spalding, Johann Joachim 207.
Speckter, Erwin und Otto, Maler 609.
Spener, Philipp Jakob 190.
Spielhagen, Friedrich 56.
Spinoza, Baruch (Benedikt) 8. 231. 271. 305. 322. 325. 332. 358. 376. 380. 511.
Spreckmann, Anton Matthias 234. 241.
Städel, Johann Friedrich 216.
Standfuß, Musiker 648.
Stein, Charlotte von 462. 512 f. 529. 531.
Stein, Heinrich Friedrich Karl Freiherr vom, Reformen 183.
Stein, Karl Heinrich von 395 Anm.
Steiner, Rudolf 387.
Steinhausen, Georg 243 Anm. 262 Anm.
Sterne, Lorenz (Yorick) 250. 253 ff. 435. 447. 485.
Stetten, Hans von 104.
Stevin, Simon 612.
Stöber, Daniel Ehrenfried 493 Anm.
Stolberg, Auguste Gräfin 262.
Stolberg, Christian und Friedrich Leopold Grafen von 55. 204. 225. 243. 257. 440. — Friedrich Leopold 258. — seine Geschichte der Religion Jesu 275.
Strack, Johann Heinrich), Baumeister 634.
Stromer, Ulman, Nürnberger Unternehmer 116.
Stuart, James, englischer Reisender 628.
Stüler, Friedrich August, Baukünstler 634.
Stumpf, Karl 362 Anm.
Sulzer, Johann Georg 263. 312. 315 f. 321. 343. 402 f. 624.
Süßmilch, Johann Peter, Sozioloye 182.
Sweelinck, Peter, Orgelspieler 680.
Swieten, Gerhard van, Leibarzt Maria Theresias 685.

T.

Talander siehe Bohse, August.
Tannhäuser 503.
Tassaert, Johann Peter Anton, Bildhauer 636.
Terrasson, Jean 659.
Tetens, Johann Nikolaus 299. 311 ff. 320. 341 f. 402.

Teuber, E. A. 19 Anm.
Thoma, Hans, Maler 584. 613.
Thomasius, Christian 190. 203. 491.
Thomson, James 435.
Thorwaldsen, Bertel 606. 621. 635. 638 f.
Thümmel, Moritz August von 214. 225.
Thurneysen, Basler Patrizierfamilie 138.
Tieck, Ludwig 560. 607.
Tizian 187.
Tomaschek, Wenzel Johann, Tonkünstler 673.
Trippel, Alexander, Bildhauer 638.
Tschirnhausen, Ehrenfried Walther von 224.
Tucher, Nürnberger Handelsfamilie 104. 131.
Tudor, englische Königfamilie 101 226.
Turner, William, englischer Maler 610.
Twiß, Richard 447.

U.

Überweg, Friedrich 348 Anm. 367 Anm.
Unzer, Johann August 312.

V.

Vaihinger, Hans 319 Anm. 339.
Valois, Königsfamilie 226.
Veit, Dorothea, geb. Mendelssohn, siehe Friedrich von Schlegel.
Veldeke, Heinrich von 502.
Vergil 313. 417.
Vertemate siehe Wertemann.
Vitruv 571. 629.
Vogel, Christian Leberecht, Maler 603.
Voltaire, François Marie Arouet de 251. 437. 537.
Vos, Cornelis de, Maler 611.
Voß, Johann Heinrich 219. 225. 440. 514. 546.
Vulpius, Christiane, siehe Goethe, Johann Wolfgang von.

W.

Wächter, Georg Friedrich Eberhard von, Maler 620.
Wackernagel, Wilhelm 253.
Wagner, Heinrich Leopold 241. 474. 487.
Wagner, Richard 56 f. 295. 408. 568. 689. 697. 703.
Waldmann, Gustav, eine deutsche Geschichte 204.
Walter von der Vogelweide 428. 503.
Watteau, Antoine, französischer Maler 53. 619.
Weber, Karl Maria Freiherr von 661 f. 689. 694. 696 f.
Weinbrenner, Friedrich, Baukünstler 630.
Weiße, Christian Felix 648.
Welser, Handelsfamilie 100. 106 f. 110.
Werner, Zacharias 562 f.
Wertemann (Vertemate), Basler Patrizierfamilie 138.
Wickram, Jörg, Dichter 493 Anm. 548.
Wieland, Christoph Martin 204. 209. 212. 238. 244 f. 251. 437 f. 447. 483. 489. 508. 511 f. 529.
Wilhelm, Graf von Schaumburg-Lippe 324.
Wiltie, David 434.
Winckelmann, Johann Joachim 195. 225. 495 f. 498. 520. 615 f. 619 f. 629. 639. 641. 652.
Windelband, Wilhelm 393 Anm. 472 Anm.
Winter, Peter von, Singspieldichter 649.
Wolf, Friedrich August 25. 195. 206. 494 f.
Wolff, Christian Freiherr von 63. 190. 290. 297. 305 bis 308. 318. 319 Anm. 332. 346. 398. — seine Schüler 318.
Wölfflin, Heinrich 234 Anm.
Wöllwarth auf Neubronn, Reichsfreifrau von 225.
Wolzogen, Frau von, Freundin Schillers 526. — deren Tochter Charlotte 526.
Wouwerman, Philipp 257.
Wychgram, Jakob 558 Anm.

Y.

Yorick siehe Sterne, Lorenz.
Young, Edward 253. 315. 433. 435.

Z.

Zachariä, Just Friedrich Wilhelm 411.
Zelter, Karl Friedrich, Musiker 645.
Zesen, Philipp von 209.
Ziebland, Georg Friedrich, Baumeister 632.
Zieten, Hans Joachim von, preuß. General 636.
Zimmermann, Johann Georg Ritter von 243.
Zinzendorf, Nikolaus Ludwig Graf von 273.
Zumsteeg, Joh. Rudolf, Musiker 646.
Zwingli, Ulrich 67. 286.

Altenburg
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.